ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

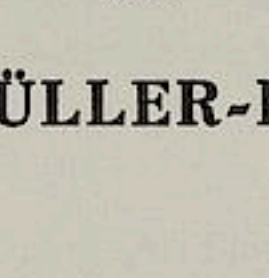
BEGRÜNDET VON MAX DESSOIR

HERAUSGEGEBEN

VON

RICHARD MÜLLER-FREIENFELS

ZWEIUNDDREISSIGSTER BAND



1 · 9 · 3 · 8

VERLAG VON FERDINAND ENKE / STUTTGART

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0009

gefördert durch die
DFG

Universitäts-
Bibliothek
Heidelberg

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Printed in Germany

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0010

gefördert durch die
DFG

Inhaltsverzeichnis des XXXII. Bandes

Abhandlungen

Seite

1. Heft:

I. Richard Müller-Freienfels, Das Überwirkliche in der Kunst 1—25

II. Margarete Wiedemann-Lambinus, Die romantische Kunstanschauung Wackenroders und Tiecks . . . . . 26—45

III. Gustav Künstler, Der dramatische Aufbau von Shakespeares „Hamlet“ . . . . . 46—68

2. Heft:

I. Leopold von Wiese, Ideenkunst und Sinnenkunst . . . . 97—109

II. Leo Balet, Synthetische Kunstwissenschaft . . . . . 110—121

III. Richard Müller-Freienfels, Das Überwirkliche in der Kunst (Schluß) . . . . . 122—151

IV. Erwin Damian, Rilkes Gestaltung der Landschaft . . . . 152—167

3. Heft:

I. K. S. Laurila, Die emotionalistische Ästhetik . . . . . 193—213

II. Erwin Damian, Rilkes Gestaltung der Landschaft (Schluß) . 214—236

III. Martin Havenstein, Wahrheit und Irrtum in Schillers Unterscheidung von naiver und sentimentalischer Dichtung . . 237—251

4. Heft:

I. Christian Töwe, Was heißt Stilentwicklung? . . . . . 289—297

II. Carl Fries, Zur Metaphysik des Ästhetischen . . . . . 298—309

Bemerkungen

G. F. Hartlaub, Zum Problem der Wiederholung in der Geistesgeschichte . . . . . 69—79

Max Nussberger, Zur Stilentwicklung F. Hodlers . . . . . 168—171

G. F. Hartlaub, Der Paris-Mythos bei Giorgione . . . . . 252—263

G. F. Hartlaub, Allegorie als Traum und als Leben . . . . . 263—267

Besprechungen

Hans Weigert, Die heutigen Aufgaben der Kunstwissenschaft. Johannes Jahn . . . . . 80—81

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0011

gefördert durch die DFG

Seite

Clemens Lugowski, Wirklichkeit und Dichtung. Untersuchungen zur Wirklichkeitsauffassung Heinrich von Kleists. Kurt Gassen . . . . . 82—85

Johannes Pfeiffer, Umgang mit Dichtung. Otto Mann . . . 85—87

Charles L. Kuhn, A catalog of German paintings of the Middle Ages and Renaissance in American Collections. Alfred Neumeyer . . . . . 87—90

Hans Glunz, Die Literarästhetik des europäischen Mittelalters. Richard Woesler . . . . . 90—92

Herbert Cysarz, Deutsches Barock in der Lyrik. Emil Kast . . 93—94

Kurt Besser, Die Problematik der aphoristischen Form bei Lichtenberg, Fr. Schlegel, Novalis und Nietzsche. Franz H. Mautner 94—96

Tudor Vianu, Ästhetik. N. Bagdasar . . . . . 172—175

Max Geisberg, Die Stadt Münster. Fünfter Teil: Der Dom. Ludwig Rohling . . . . . 175—177

Walter Goetz, Das Dantebildnis. Margarete Riemschneider-Hoerner 178

P. Johansen, Renaissance. O. Wulff . . . . . 178—185

Hellmuth Christian Wolff, Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Hans Fischer . . 186—187

Richard Müller, Dichtung und bildende Kunst im Zeitalter des deutschen Barock. Emil Kast 188

Wolfdietrich Rasch, Freundschaftskult und Freundschaftsdichtung im deutschen Schrifttum des achtzehnten Jahrhunderts. Emil Kast . . . . . 188—190

Gottfried Baumecker, Schillers Schönheitslehre. Emil Kast . . 190

Clementina di San Lazzaro, Gerhart Hauptmann e i suoi drammi. Emil Kast . . . . . 191—192

Kurt Breysig, Die Geschichte der Menschheit. M. F. 268

Coriolan Petranu, Begriff und Erforschung der nationalen Kunst. Margarete Riemschneider-Hoerner . . . . . 268—269

Dolf Sternberger, Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert. G. F. Hartlaub . . . . . 270—272

Hans Fiedler, Dome und Politik. Margarete Riemschneider-Hoerner 272—274

Carl Siegel, Nietzsches Zarathustra. Karl v. Roretz . . . . 274—275

Werner Jakstein, Landesbaumeister Christian Friedrich Hansen, der nordische Klassizist. Walter Passarge . . . . . 276—277

Ossenberg, Kunst und Künstler Westfalens. Ludwig Rohling . . 277—278

Fritz Novotny, Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive. O. Wulff . . . . . 278—286

Bruno Markwardt, Geschichte der deutschen Poetik. Wilhelm Böhm 286—287

Dietrich Seckel, Hölderlins Sprachrhythmus. Emil Kast . . . 287—288

Hans Kayser, Vom Klang der Welt. G. F. Hartlaub . . . . . 310—311

H. Rose, Klassik als künstlerische Denkform des Abendlandes. Margarete Riemschneider-Hoerner . . . . . 312—313

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0012
gefördert durch die DFG

	Seite
Karl von Roretz, An den Quellen unseres Denkens. M. F. . . .	313—314
Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis. Herausgegeben von Josef Körner. W. Kalthoff	314—315
Hans Wilhelmsmeyer, C. G. Carus als Erbe und Deuter Goethes. Curt Müller	315—317
Karl G. Schmid, Schillers Gestaltungsweise, Eigenart und Klassik. Emil Kast	317
Paul Pieper, Kunstgeographie. G. F. Hartlaub	317—318
Adolf von Grolman, Wesen und Wort am Oberrhein. Gertrud Jung	318—320
Schriftenverzeichnis für 1937	321—384

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0013

gefördert durch die
DFG

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0014

gefördert durch die
DFG

Das Überwirkliche in der Kunst

Von

Richard Müller-Freienfels[1])

I. Kultur als Schöpfung einer Überwirklichkeit

Leitgedanke dieser Darlegungen ist, daß alle Kunst, die mehr erstrebt als flüchtige Sinnesreizung, schöpferische Darstellung eines Überwirklichen ist, das vorwiegend, obschon nicht ausschließlich, „ästhetisch" erlebt wird. Die Kunst ist als wesentlicher Zweig der Gesamtkultur des Menschen anzusehen, die in all ihren übrigen Zweigen ebenfalls auf Schaffung von Überwirklichem gerichtet ist. Nur innerhalb des gesamten Kulturzusammenhangs, niemals als „Kunst für die Kunst", ist das Wesen der Kunst zu verstehen. Hoch über dem, was einzelne Menschen gestalten und was von andern Einzelmenschen ästhetisch erlebt wird, besteht in allen Kulturkreisen die Kunst als Insgesamt unzähliger geschaffener Werke, die zusammen einen Wesensausdruck dieser Kultur bilden und zugleich Eigenwert haben. Das Leben jedes Kulturvolkes ist überragt von Tempeln und Palästen; neben die wirklichen Menschen stellt die Kunst erhabene oder anmutige Gestalten aus Erz oder Marmor, und die Wände der Häuser schmückt sie mit Bildern eines farbigeren und bewegteren Lebens, als der Alltag es bietet. Bis zu den Teppichen und Töpfen, die in den Wohnungen gebraucht werden, steigt die Kunst herab und prägt sie in ihrem Geiste. Dazu ist jede Kultur durchwoben von klangschönen Liedern und Symphonien; die Kunst spricht in epischen Gesängen und lyrischen Versen, und in erleuchteten Bühnenhäusern tritt sie mit bald

---

[1]) Der Verfasser, der von jetzt an die Herausgabe dieser Zeitschrift übernimmt, stellt mit Absicht diesen Aufsatz voran, der — wie das auch der bisherige Herausgeber getan hat und wie es im Titel der Zeitschrift ausgesprochen ist — die Kunst nicht bloß als ästhetisches oder psychologisches Phänomen faßt. Da der Verfasser vielen nur als Autor einer mehrbändigen „Psychologie der Kunst" bekannt ist, so möchte er durch diesen Aufsatz klar betonen, daß er Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft und zugleich seine Herausgeberschaft an dieser Zeitschrift keineswegs bloß im psychologischen und individualistischen Sinne versteht, sondern in dem viel weiteren Geiste, der bisher in dieser Zeitschrift gewaltet hat und der in der Kunst einen weit über das Ästhetische hinausgreifenden, für die gesamte Entwicklung jedes Kulturkreises wesentlichen Tatbestand gesehen hat.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0015
gefördert durch die DFG

tragischen, bald heiteren Gestalten vor das Volk. Alles das aber ist nicht bloß „Abbild der Wirklichkeit"; es ist eine geistige, wenn auch mannigfach „verkörperte" Überwirklichkeit, die ihr eignes Dasein hat und ihre eigne Entwicklung. Kein Einzelmensch überschaut sie ganz, aber jeder Einzelmensch empfängt mehr oder weniger ein Gepräge von der Kunst, auch wo er sich dessen gar nicht bewußt ist. Kein Mensch lebt nur in der naturhaften Wirklichkeit, sondern in einer kulturellen Überwirklichkeit, zu der als wichtiges Sondergebiet stets die Kunst gehört hat.

Indem ich den Begriff der „Überwirklichkeit" einführe, der im folgenden genauer zu bestimmen ist, handelt es sich nicht bloß um ein neues Wort, sondern um einen Begriff, der geeignet scheint, bisher unzulänglich beschriebene Tatbestände in klareres Licht zu rücken. Als Überwirkliches bezeichne ich nicht einen radikalen Gegensatz zur Wirklichkeit, nicht also eine Un-wirklichkeit, sondern eine zwar auf der natürlichen Wirklichkeit sich aufbauende, diese aber zugleich umgestaltende, ergänzende, vergeistigende Wirklichkeit übergeordneten Ranges. Als „Wirklichkeit" gilt mir die „Natur", d. h. die Umwelt, in der das Tier und der vorkulturelle Mensch leben und wirken. Der Kulturmensch dagegen hat diese naturhafte Wirklichkeit in all ihren Beständen, sich selbst inbegriffen, subjektiv und objektiv umgestaltet, er hat sich die gesamte Erdoberfläche unterworfen, mit seinem Geiste durchdrungen und damit eine höhere Umwelt geschaffen, die das Gepräge seines Geistes trägt und seinem Wesen gemäß ist. Dies besondere Wesen des Menschen, das ihn selbst und seine Welt grundsätzlich über alles Tierhafte hinaushebt, ist der Geist. Kultur ist objektivierter Geist, und Geist umfaßt in subjektiver Hinsicht alle Fähigkeiten, die auf Schaffung einer Kultur, einer Überwirklichkeit gerichtet sind. Metaphysisch gesehen, stellt der menschliche Geist mit seinen Objektivationen eine Seinsphäre dar, die mit einer eignen Gesetzlichkeit sich sowohl der anorganischen wie der vegetativ-animalischen Wirklichkeit überordnet und ihnen gegenüber eine höhere Wirklichkeit, eine Überwirklichkeit ist. Mit der Kultur erscheint etwas grundsätzlich Neues in der Welt, nicht abzuleiten aus den glühenden oder festen Gestirnen, die den weitaus größten Teil dessen bilden, was wir Welt nennen; auch nicht abzuleiten aus dem pflanzlichen und tierischen Leben, das wenigstens unser Gestirn seit Millionen Jahren überspinnt. Wohl wissen wir vom Geiste nur auf unserer Erde und seit nicht vielen Jahrtausenden; aber selbst wenn der Geist nur auf der Erde, auf keinem andern Gestirn vorkäme, er wäre doch eine kosmische, eine metaphysische Tatsache. Denn innerhalb der physikalisch-chemischen Weltschicht, erwachsend aus der biologischen Welt der Pflanzen und Tiere, aber sich zugleich über sie erhebend und jene andern Weltschichten geistig sich unterwerfend, erscheint

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0016
gefördert durch die DFG

der Mensch und seine Kultur als etwas völlig anderes, sich der physikalischen wie der biologischen Wirklichkeit Überordnendes und eine Überwelt menschlich-geistigen Gepräges, die Kultur, schaffend. Und nur innerhalb dieses Zusammenhangs ist auch die Kunst, ein nirgends fehlendes Hauptgebiet der Kultur, zu verstehen.

Wir bauen also den Kulturbegriff ausdrücklich auf den Geist auf, einen Begriff, der in der neuesten Philosophie und Psychologie wieder zu Ehren kommt, nachdem ihn die naturalistische Philosophie und Psychologie des späteren neunzehnten Jahrhunderts in seiner Eigenart vollkommen verkannt hatte. In dem Bestreben, alle menschlichen Schöpfungen aus der „Natur", d. h. letztlich dem animalischen Sein und dem animalischen „Bewußtsein" zu erklären, hat sie den Geist, der in der älteren Philosophie eine große, wenn auch nicht immer klare Rolle gespielt hat, herabgezogen und sich damit die Möglichkeit verschlossen, das Eigenwesen des Menschen und seiner Kultur richtig zu verstehen. Erst neuere Denker wie Scheler, Klages, N. Hartmann und andere haben scharf hervorgehoben, daß der Geist nicht auf Leben oder Bewußtsein zu reduzieren ist. Wir teilen diese Meinung, gehen jedoch in der genauen Bestimmung des Geistes eigene Wege.

Negativ können wir, mit Sombart, definieren: Geist ist alles, was der Mensch vor dem Tiere voraus hat. Der Mensch ist uns nicht eine Sonderart der Tierwelt, sondern ein Wesen eigner Art, eben durch seinen Geist grundsätzlich von allen Tieren geschieden. Positiver können wir sagen: Geist ist alles, was Sprache, Religion, Kunst, Sitte, Recht, Staatsgebilde, Wirtschaft, Wissenschaft, kurz die Kultur hervorbringt. Diese objektiven Tatbestände sind uns als spezifisch menschliche Schöpfungen gegeben, und bei keiner Tierart finden sich entsprechende Leistungen. (Wir lassen hier die Frage unerörtert, ob das, was man als Sprachen, Sitten, Wirtschaft, Staaten bei gewissen Tierarten, etwa Ameisen und Termiten, bezeichnet, als primitive Vorformen unsrer Kultur oder als etwas ganz andres anzusehen sei. Soweit sich das beurteilen läßt, handelt es sich nur um Instinktleistungen, nicht um geistige Schöpfungen wie beim Menschen.) Jedenfalls dürfen und müssen wir zum Verständnis der Kultur beim Menschen besondere subjektive Befähigungen annehmen, die den Tieren fehlen, und die wir zusammenfassend als „Geist" bezeichnen. Es ist ein notwendiger Schluß, daß der ungeheure, die ganze Erde umgestaltende objektive Tatbestand der Kultur, das Insgesamt aller Städte, Staaten, Tempel, Künste, Wissenschaften usw. auch subjektive Voraussetzungen besonderer Art haben muß, die nur dem Menschen eignen.

Mit dem Begriffe Geist ist jedoch zunächst nur eine zusammenfassende Formel aufgestellt. Obwohl hier nicht eine psychologische Ab-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0017
gefördert durch die DFG

handlung beabsichtigt ist, gehen wir kurz auf die subjektive Seite des Geistes ein, den subjektiven Geist. Die naturalistische Psychologie hat den Geist, soweit sie ihn überhaupt behandelte, als Sonderform des natürlichen Bewußtseins gefaßt, wobei sie zumeist das Bewußtsein auf Empfindungen und deren Reproduktionen, daneben auch noch auf Gefühle und Triebe zurückführte. Alles höhere Geistesleben, alles Denken und Wollen, sollte nur Derivat dieses auch beim Tiere vorkommenden Bewußtseins sein. Denn auch die Tiere haben Bewußtsein in Form von empfindungsgeleiteten Instinkten, sie haben Gefühle und Triebe und erleben damit die naturhafte Wirklichkeit als Merk- und Wirkwelt (Üxküll). Aber mit all diesem Bewußtsein gelangen sie nie zum Ausbau einer Kultur. Mit dem naturhaften Bewußtsein wird die konkrete Umwelt erfaßt und werden Wirkungen auf sie, die „Wirklichkeit", bedingt; aber niemals wird eine Kultur, jene Überwirklichkeit, die der Mensch sich schafft, dadurch gestaltet.

Nun hat gewiß auch der Mensch ein naturhaftes Bewußtsein, und dies ist Voraussetzung für das Plus, das bei ihm hinzutritt. Aber eben nur Voraussetzung. Daneben besteht bei ihm ein Überbau über das Bewußtsein, durch den dies, also das Empfinden, Vorstellen, Fühlen kontrolliert und umgestaltet, höheren Zielsetzungen und Leistungen untergeordnet wird. Man könnte sagen, der Mensch habe ein Bewußtsein seines Bewußtseins; aber dies höhere Bewußtsein ist zugleich Beherrschung, Bewertung, Umgestaltung, schöpferische Lenkung der natürlichen Empfindungen, Triebe, Gefühle. Es ist ganz falsch, das zielsetzende Denken, Werten und Wollen des Menschen auf der gleichen Ebene wie das Empfinden oder die Triebe zu sehen, die der Mensch mit den Tieren gemein hat. In Wahrheit steht das Denken, Werten und Wollen nicht neben Empfindungen, Gefühlen und Trieben, sondern über ihnen. Dem naturhaften, in seine Umwelt, die Wirklichkeit, verflochtenen Ich der Tiere ordnet sich das denkende, wertende und frei wollende Selbst des Menschen über, es steht daher auch über der Umwelt, die durch jenes natürliche Bewußtsein vermittelt wird. Der Mensch hat nicht bloß ein Bewußtsein, er hat ein Überbewußtsein[1]).

Das, was wir Geist nennen, ist also nicht Bewußtsein, sondern ist Überbewußtsein. Ob es sich genetisch aus dem tierhaften Bewußtsein ableiten läßt, ob eine originär besondere Anlage dafür, die keinem Tiere zukommt, angenommen werden muß, kann hier nicht untersucht werden. Manche neuere Biologen geben das bereits zu.

---

[1]) Vieles, was hier entwickelt wird, war der Philosophie früherer Jahrhunderte durchaus bekannt, deren wertvolle Einsichten von der „modernen" Psychologie ganz zu unrecht übersehen wurden. Insbesondere in der „Phänomenologie des Geistes" von Hegel stehen Erkenntnisse, vor denen die neuere Psychologie erröten müßte.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0018
gefördert durch die DFG

Wir halten uns nur an die Tatsachen, die unzweifelhaft dartun, daß der Mensch Fähigkeiten hat, die dem Tiere nicht zukommen. Und in der Tat hat er sich seit Alters im Gegensatz zum Tiere auch einen besonderen „Geist“ oder eine „Vernunft“ zugeschrieben, Begriffe, die die naturalistische „geistlose“ Psychologie entweder überhaupt nicht verwendet oder die sie als Sonderformen des natürlichen, tierhaften Bewußtseins zu erklären suchte, wenn sie sie nicht gar als noch untertierische „Mechanismen“, als Vorstellungs- oder Triebmechanismen, deutete.

In Wahrheit jedoch ist der Geist, also vor allem das Denken, Werten und Wollen, etwas ganz andres als ein „Vorstellen“, was sogar die experimentelle Psychologie, besonders die Würzburger Schule, zu ihrer Verwunderung feststellen mußte. Sie zog nur nicht die Konsequenz, daß überbewußte Fähigkeiten angenommen werden müssen, obwohl jedermann durch Selbstbeobachtung feststellen kann, daß das Denken, Werten und Wollen selbst nicht bewußt ist, höchstens das Gedachte, das Gewertete und Gewollte. Die schöpferische Gestaltung im Denken, Werten, Planen vollzieht sich wesentlich ohne Bewußtsein („Alles ist als wie geschenkt“, Goethe), ist darum aber nicht „unterbewußt“, wie man gesagt hat, sondern überbewußt, das heißt, das Bewußtsein, also Empfindungen, Vorstellungen, Triebe, sind nur Material einer höheren, synthetischen, aber nicht selbst völlig bewußten Fähigkeit.

Das meinen wir, wenn wir den Geist „überbewußt“ nennen. Zugleich aber ist er auch überindividuell. Das Bewußtsein ist individuell, der Geist zugleich überindividuell, was dadurch ermöglicht ist, daß das Denken wesentlich mit dem Sprechen verbunden ist. Denken und Sprechen haben sich in engster Verbindung entwickelt, und indem wir sprechen lernen, lernen wir zugleich denken, d. h. wir eignen uns den überreichen Gedankenschatz zu, der in Jahrtausenden sich in der Sprache verfestigt hat. Auch für diese überindividuelle, soziale Seite des Geistes gibt es in der Tierwelt keine Entsprechung. Geistig hat jeder Mensch das Gepräge der überindividuellen Gemeinschaft, in der er lebt. Nicht der Einzelmensch denkt allein, wenn er sich der Begriffe und Denkformen seines Volkes bedient; der Geist des Volkes denkt dabei durch ihn. Und wenn er sich moralisch oder ästhetisch oder sonstwie wertend verhält, tut er es wiederum nicht bloß als Individuum, sondern auch als Vertreter seiner geistigen Gemeinschaft. Daß das so ist, wird uns nicht immer bewußt, aber die historische oder ethnographische Betrachtung beweist, daß der Geist nicht nur eine individuelle, sondern auch eine überindividuelle Tatsache ist, wie ja auch seine Objektivationen, die Kultur, stets überindividuelles, soziales Gepräge, den „Kulturstil“, tragen.

Damit kommen wir zu einem dritten Charakteristikum des Geistes, daß er auch übersubjektiv, also sich objektivierend ist. Empfindungen,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0019
gefördert durch die DFG

Lust-Unlustgefühle, Vorstellungen sind, soweit sie nicht geistig geformt sind, rein subjektiv; der Geist objektiviert sich, und wir haben bereits in der Sprache eine solche Objektivation kennen gelernt. Aber er objektiviert sich auch in Handlungen und Verhaltensweisen, in künstlerischen, politischen, religiösen Werken, kurz in der Kultur. Die Kultur als Insgesamt geschaffener Werke ist objektivierter Geist, der jedoch durchaus das Gepräge des subjektiven, und zwar des individuellen wie des überindividuellen Geistes trägt. Ein Gemälde Albrecht Dürers ist eine Objektivation, ein Objekt für sich; aber es ist zugleich eine Prägung von Dürers persönlichem und darüber hinaus eine Prägung des deutschen Geistes in seiner historischen Form an der Schwelle von Spätgotik zur Renaissance.

Soviel in Kürze zur psychologischen Charakteristik des Geistes, der uns nicht bloß ein psychologischer Tatbestand ist. Wir kennzeichnen ihn als überbewußt, überindividuell und übersubjektiv. Die Seelenkunde des Lebens hat längst diese Tatsachen erkannt, allerdings nicht näher erforscht. Aber wenn sie dem Menschen ein sittliches „Gewissen", eine logische Urteilsfähigkeit, einen ästhetischen „Geschmack" zuschreibt, so meint sie damit überbewußte, überindividuelle, geistige Tatbestände, die sich auch in objektiven Auswirkungen manifestieren.

Mit allem Bisherigen haben wir jedoch noch nicht eine weitere wesentliche Eigenheit des Geistes berührt, die ihn grundsätzlich vom tierhaften Bewußtsein unterscheidet: Das Bewußtsein des Tieres und auch das tierhafte Bewußtsein im Menschen dient der Daseinserhaltung, es verbleibt in der Wirklichkeit; der menschliche Geist erstrebt Daseinssteigerung, er strebt nach einer Überwirklichkeit, die er als Kultur ausgestaltet, einer Überwirklichkeit jedoch, die seiner Art gemäß ist, in der er sich seinen Daseinsvoraussetzungen gemäß erst voll entfalten kann. Der Mensch wird erst ganz Mensch, indem er eine Kultur ausbaut, die ihn zugleich über den Menschen als Naturwesen hinaushebt. Der Übermensch ist nicht, wie Nietzsche meinte, eine biologische Lebensform der Zukunft. Der Übermensch ist bereits da, es ist der Kulturmensch, der sich über den Naturmenschen, etwa den Neandertaler, weit höher erhebt als etwa dieser über die Menschenaffen. Denn der Mensch, der sich auf Eisenbahnen und Flugzeugen bewegt, der mit Mikro- und Teleskopen sieht, mit Differentialgleichungen rechnet, Rechtsordnungen, Staaten, das kapitalistische Wirtschaftssystem geschaffen hat, er lebt in einer ganz andern „Wirklichkeit", einer Überwirklichkeit, die er immer weiter ausbaut, so daß sie ihm selbst zuweilen über den Kopf zu wachsen droht.

Der Geist strebt nicht bloß nach Daseinserhaltung, sondern Daseinssteigerung. Nietzsche hat die Kultur nicht auf den „Willen zum Leben", sondern auf den „Willen zur Macht" gestellt, wofür wohl besser Willen zur Daseinssteigerung, zur Überwirklichkeit, gesagt würde. Simmel

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0020
gefördert durch die DFG

formuliert: der Mensch wolle nicht nur mehr Leben, sondern mehr als Leben; er will, in unsrer Terminologie, eine Überwirklichkeit. Es ist falsch zu sagen, die Kultur diene dem „Leben", wenn wir darunter die naturhaften Bedürfnisse des Menschen verstehen; in Wahrheit dient die Kultur dem vergeistigten Leben, dem subjektiven Geiste, der sich vielfach sogar vom Leben löst, obwohl wir in dieser Loslösung nicht, wie manche neuen Denker, das Wesen des Geistes, sondern eine Entartung des Geistes sehn. Der gesunde, das heißt seine vitale Grundlage nicht verneinende Geist schafft sich eine Überwelt, die das Leben nicht unterdrückt, sondern steigert. Alle gesunden Kulturen erwachsen gewiß aus den vitalen Gegebenheiten der menschlichen Natur und ihrer speziellen Rassen, sie sind darin verwurzelt, aber sie erheben sich zugleich auch darüber, sind schöpferisch. Sie schaffen eine Überwirklichkeit, ein Überleben. Sie schaffen auch einen Menschentypus, der sich über den Menschen im Natursinn erhebt.

Denn man darf, wenn man von Kultur spricht, nicht bloß an die Herrschaft des Geistes über die äußere Wirklichkeit, die äußere Natur denken; man muß auch die innere Wirklichkeit, die Natur des Menschen selbst einbeziehen. Alle Kultur ist wesentlich auch Umgestaltung, Erhöhung des natürlichen Menschen selbst durch den Geist, und gerade dadurch wird die Überordnung des Geistes über das animalische Leben und sein Bewußtsein offenbar. Der Mensch ist nicht bloß Subjekt des Geistes und der Kultur, er ist auch ihr Objekt; er formt nicht bloß die Kultur, er wird auch durch die Kultur, den überindividuellen, überbewußten Geist geformt, wird selber zu einer Überwirklichkeit. Die sittliche Kultur hat nicht bloß die Aufgabe, den natürlichen Trieben des Menschen zu dienen; sie formt vor allem die natürlichen Triebe um, ordnet ihnen ein Gewissen über, und dadurch stellt sie das Leben des Menschen auf eine ganz andere Basis als die des Tieres. Um z. B. die „Liebe" als kulturelles Phänomen zu verstehen, gilt es nicht, darin (wie das heute mit Vorliebe geschieht) die naturhafte Libido zu betonen, sondern umgekehrt gerade die Vergeistigung des Triebes, worin dieser beherrscht, geformt, ja oft geradezu unterdrückt wird. Das Tier hat keine „Liebe", nur Geschlechtstrieb, und der Mensch, der nur dem Geschlechtstrieb folgt, wird zum Tiere. Liebe im kulturellen Sinne ist nicht Natur, sondern vergeistigte Natur, Geist. Das wissenschaftliche, also das geistige Erkennen ist etwas ganz andres als das „Merken" der Tiere, das instinkthaftes Reagieren auf Sinnesreize, nicht mehr ist. Der erkennende Mensch dagegen unterwirft die Wahrnehmung Begriffen, er denkt sogar ohne Wahrnehmung in Begriffen, er besitzt die Fähigkeit der Abstraktion und entwickelt diese in sich zu einer Begriffswelt, die er als Überbewußtsein in sich trägt und der er sein naturhaftes Bewußtsein ganz unterordnet. Nur die Anlage

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0021
gefördert durch die DFG

zum wissenschaftlichen Geist hat der Mensch in sich; die Ausbildung des begrifflichen Denkens empfängt er durch die Kultur. Auch die ästhetischen Fähigkeiten des Menschen sind Kulturgebilde, wie wir später zeigen werden. Mögen die Anlagen zum Sittlichen, zur Wissenschaft, zur Kunst, zur Religion und anderen Kulturleistungen als Anlagen eine Mitgift der Natur sein, sie werden erzogen und entwickelt erst durch die Kultur, durch den Geist. Mensch im vollen Sinne ist der Mensch erst, wenn er erzogen ist, wenn er Kultur in sich trägt.

Indem wir als das subjektive schöpferische Moment in der Kultur den „Geist" ansprechen, meinen wir diesen Begriff nicht im Sinne des bloßen „Intellekts", wie man das zuweilen getan hat. Wir betonten bereits, daß der Geist zugleich auch wertend und wollend ist, und zwar in Einheit, wenn auch zuweilen eine dieser Seiten dominierend hervortritt. Wenn wir die Kultur auf den Geist basieren, so schließt das die „W e r t u n g", die man neuerdings oft als das kulturschöpferische Prinzip angesehen hat, durchaus ein; wir betonen jedoch, daß alle kulturschöpferische Wertgebung auch ein Denken und handelndes Wollen umspannt und jedenfalls niemals allein aus dem naturhaften Bewußtsein oder Trieben zu erklären ist. Gewiß wurzeln alle Wertungen ursprünglich in Trieben, aber sie erheben sich darüber, und nur in diesem nicht-naturalistischen, kulturellen Sinn verstehen wir den Begriff des Wertes. Der Wert ist nicht Natur oder Wirklichkeit, sondern erhebt auch dort, wo Naturobjekte gewertet werden, diese in die Sphäre des Geistes, der Überwirklichkeit. Die Natur ist wertfrei, sie erhält Wert erst durch die Kultur, den Geist; aber sie wird, indem sie wissenschaftlich erkannt, ästhetisch genossen, wirtschaftlich genutzt, kurz gewertet wird, zugleich vergeistigt; wird einbezogen in die geistige Überwelt des Menschen, der sie zugleich handelnd umgestaltet. Denn Kultur ist nicht allein Denken und Werten, sondern handelndes Wollen, Gestalten, Schöpfung. Die Dreieinheit Denken, Werten, wollendes Handeln macht den subjektiven Geist aus, und die Kultur, der objektive Geist, ist zugleich gedacht, gewertet und schöpferisch gestaltet.

Insofern die Kultur als eine Überwirklichkeit vom menschlichen Geiste errichtet wird, ist sie doch nicht ein völlig einheitlicher Bau, sie ist eher einer Stadt zu vergleichen, in der Kirchen, Museen, Schulen, Warenhäuser, Gerichts- und Staatsgebäude nebeneinander stehen, in denen ganz verschiedene Möglichkeiten des Überwirklichen gepflegt werden. Wohl haben sie alle irgendwie einen gemeinsamen Stil, es bestehen auch tiefe innere Zusammenhänge, daneben freilich auch Gegensätzlichkeiten. Auf diese Fragen der Struktur der Überwelt gehen wir nicht ein. Wir weisen in Kürze nur nach, daß die einzelnen Kulturgebiete oder Kulturzweige alle in ihrer Weise eine Überwirklichkeit zu schaffen suchen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0022
gefördert durch die DFG

Beginnen wir mit der Wissenschaft, die vielfach als Organisation zur Erkenntnis der „Wirklichkeit“ angesehen wird, als wolle sie sozusagen im menschlichen Hirn die gegebene Außenwelt *abbilden*. Diese Laienmeinung ist durchaus falsch. Wissenschaft erstrebt nicht nur geistige Feststellung des Wirklichen, sondern auch dessen Beherrschung, zu welchem Zwecke sie die konkrete Wirklichkeit mit einem System von Begriffen, Regeln, Gesetzen überbaut, die nicht im konkreten Sinne wirklich sind, sondern in ihrer Gesamtheit eine geistige Überwirklichkeit darstellen, die sich dem Wirklichen überordnet. Das wird am leichtesten für die Mathematik eingesehen, die eine Idealwissenschaft ist und von Gegenständen handelt, die überwirklich, wenn auch keineswegs unwirklich sind. Aber auch alle sogenannten Realwissenschaften erstreben weit mehr als bloße Feststellung von Tatsachen. Die physikalische Erkenntnis geht zwar von Wahrnehmungen und Experimenten aus, aber sie erhebt sich darüber und baut eine Systematik von Formeln und Gesetzen auf, die sich der Wirklichkeit überordnen. Die Erkenntnis der Biologie ist nicht bloß auf Beschreibung wirklicher Organismen gerichtet, sondern auf ein System von Typen und Entwicklungszusammenhängen, das eine geistige Eigenwelt oberhalb der Wahrnehmungswirklichkeit bildet. Und auch der Historiker hat es nicht mit den einzelnen Tatsachen zu tun: er strebt hinaus über die Tatsachen nach Zusammenhängen; „Geschichte“ ist nicht bloß Rekonstruktion einer früher gewesenen Wirklichkeit, sondern Gestaltung der Einzelheiten zu einem systematischen Ganzen. Und vollends Philosophie hat es niemals bloß mit der Wahrnehmung der Wirklichkeit, sondern mit dem zu tun, was die Welt im Innersten zusammenhält, den Prinzipien und Wesenheiten des Seins, der „wahren Welt“ jenseits der Erscheinungen, der geistigen Überwirklichkeit, durch deren Erfassung die Wirklichkeit erst Sinn erhält. Erkenntnisse sind nicht bloß Wissen, sie sind auch Wertungen, sie heben das Wertvolle aus der Wirklichkeit heraus und gestalten es zu einem Wertsystem eigner Art aus, das zwar in der Wirklichkeit fußt, aber zugleich überwirklich, Geist, ist.

Daß die Wissenschaft nicht bloß Abbildung, sondern Beherrschung des Wirklichen anstrebt, geht besonders daraus hervor, daß sie sich mit der Praxis verbündet und eine die Wirklichkeit in den Dienst des Menschen zwingende Technik ausbaut. Schon die vorwissenschaftliche Technik strebt über das Gegebene hinaus. Eine der Urformen der Erhebung des Menschen über das Tier ist die Erfindung von Werkzeugen, die seine Leistungsfähigkeit gewaltig steigern. Der Hammer ist eine Überfaust, die Zange eine Über-greifhand, der Hebel ein Über-arm. Dadurch, daß der Geist Tiere in seinen Dienst zwingt, daß er Ochsen zum Ziehen, Pferde zum Reiten benutzt, steigert er seine natürliche Beweglichkeit. Vollends aber, nachdem es dem Geiste gelungen ist, die anorganischen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0023
gefördert durch die DFG

Naturenergien in seinen Dienst zu zwingen, hat er eine Überwirklichkeit von einer schier unbegrenzten Über-Wirksamkeit geschaffen. Der Dampfhammer vertausendfacht die organische Schlagkraft, der Dampfkrahn vertausendfacht die organische Hebekraft, das Flugzeug verhundertfacht die natürliche Geschwindigkeit. Die Gesamtheit der Technik stellt eine höhere Wirklichkeit dar, in der der Geist sich die Natur unterwirft.

Ein weiterer Kulturzweig, der es scheinbar nur mit der Wirklichkeit zu tun hat, ist die Wirtschaft. Aber nur scheinbar dient sie bloß der Lebenserhaltung, in Wahrheit dient auch sie der Lebenssteigerung. Soweit Tiere „wirtschaften", etwa die Biene oder der Hamster, haben sie die Erhaltung des Lebens im Auge; die Wirtschaft des Menschen dient zwar auch der Daseinserhaltung, zugleich aber auch der Daseinssteigerung. Selbst bei ganz primitiven Völkern schafft sie über das Notwendige hinaus einen, wenn auch bescheidenen Luxus. Nicht nur Nahrungsmittel, die der Erhaltung dienen, auch solche, die dem Genuß dienen, werden erwirtschaftet und zubereitet. Rauschmittel verschiedenster Art werden begehrt, die eine Daseinssteigerung bewirken. Daneben werden Schmuckgegenstände hergestellt oder eingetauscht, die das Lebensgefühl des Besitzers steigern. Vollends die kapitalistische Wirtschaft geht systematisch darauf aus, nicht nur reale Bedürfnisse zu befriedigen, sondern auch kulturelle Bedürfnisse zu erwecken und durch deren Befriedigung die Daseinsfreude zu erhöhen. Es bilden sich sogar wirtschaftliche Werte, die — wie das Geld, zumal in seinen komplizierteren Formen — überhaupt nichts Wirkliches, sondern etwas Fiktives, Überwirkliches sind. Die moderne Wirtschaft hat ein Wertsystem ausgebildet, das mit der naturhaften Wirklichkeit nur lose Beziehungen hat, in Wahrheit eine künstlich geschaffene Überwirklichkeit ist.

Nehmen wir als weiteren Kulturzweig Sitte, Recht, Staatsgebilde, so ist auch das alles nicht wahrnehmbare Wirklichkeit, sondern eine den konkreten Individuen sich überordnende Überwirklichkeit. Sittliche und rechtliche Kultur besteht erst dort, wo geistige Gebote, Verbote, Ordnungen anerkannt werden, die nicht konkrete Wirklichkeit sind, aber der konkreten Wirklichkeit sich überordnen. Ebenso sind der Staat oder andere soziale Gebilde, Gemeinschaften und Gesellschaften nicht wahrnehmbare Wirklichkeit, sondern eine geistige Überwirklichkeit, die der einzelne vorfindet, die er mit seinem Bewußtsein in der Regel nur sehr teilhaft erfaßt, deren Existenz er jedoch allenthalben erlebt und anerkennen muß. Der Staat ist eine Überwirklichkeit, die nicht etwa bloß „Bewußtsein" ist, sondern Ziele und Notwendigkeiten in sich trägt, die hoch über dem Bewußtsein der meisten Staatsbürger liegen. Das gesamte Gemeinschaftsleben beruht auf Wertungen und „Geltungen", die mit „Natur"

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0024
gefördert durch die DFG

nur wenig zu tun haben, aber ein überindividuelles Wertsystem bilden und ein wesentlicher Bestandteil aller Kultur sind.

Am leichtesten wird das Wesen des Überwirklichen vielleicht an der Religion eingesehen, da deren Dogmen und Mythen als überwirklich im Sinne der Erfahrungstranszendenz Geltung haben. Einerlei, ob man die Religion aus der Zauberpraxis oder dem Seelenglauben hervorgehen läßt, in beiden Fällen wird ein Überwirkliches geglaubt, das in den Dingen oder Personen wirksam ist, und das allmählich zu einem kosmischen System ausgebildet wird. In jeder Religion gelten die Götter nicht als im gewöhnlichen Sinne „wirklich", wohl aber als „überwirklich", als Geist. Und die religiösen Überzeugungen der Menschen sind, auch wo sie dem kritischen Geiste als „Unwirklichkeiten" erscheinen, doch als geistige Überwirklichkeiten ungeheure Mächte in der Menschheitsgeschichte gewesen, kulturbildende Faktoren hohen Ranges. Einerlei, ob die Religion einer objektiven Wirklichkeit entspricht, sie ist doch — das beweist ihre allgemeine Verbreitung — einer apriorischen Anlage des menschlichen Geistes entsprungen, und sie ordnet sich überall der Wirklichkeit über.

Überblicken wir also die Kultur in ihrer Gesamtheit, so baut sie sich zwar auf der Natur auf, ist aber selbst etwas ganz anderes als die Natur; sie unterwirft sich die Natur, gestaltet sie im Dienste ihrer Wertsysteme um und schafft so eine Überwirklichkeit, die ihre eignen Gesetze hat, für die es in der Natur keinerlei Entsprechung gibt.

Daß die Kultur trotzdem nicht „zufällig" ist, sondern in einem Apriori des menschlichen Geistes wurzeln muß, beweist, daß überall, wo sich Kultur gebildet hat und wo wechselseitige Beeinflussung ausgeschlossen ist, doch eine in den Wesenszügen übereinstimmende Struktur der Gesamtkultur besteht. Wo immer Menschen sich über ein tierhaftes Dasein erhoben, haben sie ihrer Wirklichkeit eine religiöse Überwelt von Dämonen und Göttern übergeordnet, haben sie ein Wirtschaftssystem ausgebaut, das nicht bloß Naturgegenstände umfaßt, haben sie Sitten, Rechtswesen, Staaten gestaltet, die als geistige Überwelt die menschlichen Beziehungen regeln, haben sie eine Wissenschaft und Technik ausgebaut, die ihnen Macht gibt über die Natur. Und, so fügen wir hinzu, sie haben auch eine Kunst entwickelt, die eine eigne Wertwelt ästhetischen Charakters — allerdings im Zusammenhang mit der übrigen Kultur — schafft.

II. Die ästhetische Überwirklichkeit der Kunst

Jetzt erst, nachdem wir das Wesen aller Kultur als geistige, wenn auch mannigfach sich objektivierende Überwirklichkeit menschlicher Prägung, die hoch über allen konkreten Einzelmenschen eine eigne Existenz und eine eigne Geschichte hat, herausgehoben haben, wenden wir uns der Kunst

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0025
gefördert durch die DFG

zu; denn die Kunst ist nicht aus sich heraus, sondern als Sondergebiet der Gesamtkultur zu verstehen. Das erhellt vor allem daraus, daß die Kunst, auch jedes von Einzelmenschen gestaltete Werk, stets ein allgemein kulturelles Gepräge hat, dessen sich in der Regel sogar der schaffende Künstler nicht bewußt ist. Es ist eine der wesentlichen Erkenntnisse der neueren Kunst- und Kulturwissenschaft, daß jedes Kunstwerk nicht bloß den spezifischen Kunststil, sondern den allgemeinen Kulturstil seiner Epoche oder seiner nationalen oder sozialen Gruppe hat, auch wo bei den Schaffenden gar kein Bewußtsein davon bestand, weil der Geist eben überbewußt wirkt. Der Satz „Die Kunst für die Kunst" formuliert nicht eine Tatsache, sondern eine und dazu wenig berechtigte Forderung vor allem der Künstlerkreise, eine Forderung, deren Erfüllung die Kunst herausreißen würde aus dem übrigen Kulturleben, die sie ihrer stärksten und tiefsten Schaffensantriebe berauben und zu einer Atelier- und Ausstellungsangelegenheit machen würde. Jede Betrachtung, die in der Kunst nicht bloß eine individuelle Angelegenheit sieht, also jede historische oder ethnographische Betrachtung der Kunst, muß in ihr eine Funktion der Gesamtkultur erkennen. Ja, es ist kein Zufall, daß die allgemeinen Kulturstile, wie sie etwa von J. Burckhard, Lamprecht, Spengler herausgearbeitet sind, gerade nach den Kunststilen benannt werden, also daß man heute nicht nur von gothischer, barocker oder Biedermeierkunst, sondern auch von gothischer, barocker oder Biedermeierkultur spricht, wobei die Besonderheiten, die die einzelnen Kulturstile kennzeichnen und trennen, keineswegs sozusagen „mit bloßem Auge" sichtbar sind, sondern oft durch scharfsinnige geistige Analysen herausgehoben werden müssen, weil sie nicht im gewöhnlichen Sinne wirklich, sondern überwirklich sind, weil sie „Geist" sind, wie man denn auch vom „Geist des Griechentums" oder vom „Geist der Gothik" spricht, um das subjektive Korrelat des objektivierten Kulturstils zu bezeichnen.

Versuchen wir nun, das Besondere der Kunst innerhalb der Gesamtkultur herauszuarbeiten, so dürfen wir nicht mit den in Spätepochen erst sich herausbildenden, sehr speziellen Formen beginnen und Kunst etwa als Darstellung des Schönen, als Erweckung eines rein ästhetischen Erlebens definieren; wir müssen zu den Anfängen zurückgehen, wofür das Wort „Kunst" einen Ariadnefaden gibt, insofern es von „Können" kommt. Auch im Griechischen meint das Wort „Techne" nicht bloß die Kunst im ästhetischen Sinne, sondern umfaßt auch das handwerkliche Können. Und das lateinische Wort ars kommt von einer Wurzel ar —, die auch in arma (Waffen) vorkommt und etwa „fügen", „zusammenfügen", aber keineswegs bloß im ästhetischen Sinne, bedeutet.

Kunst im Ursinn also ist jedes Können, insbesondere alles ungewöhnliche, hervorragende Können. In diesem Sinne spricht man von Reitkunst,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0026
gefördert durch die DFG

Fechtkunst, Kochkunst, um damit ein ungewöhnliches Können zu bezeichnen, und nennt — auch heute noch — einen guten Fechter oder einen guten Koch einen „Künstler“ in seinem Fach. An sich kann also jede Praxis durch ungewöhnliches Können zur „Kunst“ gesteigert werden, wobei sich der Begriff der Kunst auch auf das Gekonnte, das Kunstwerk, überträgt. Auch darin dauert noch heute der Ursinn des Wortes, daß wir nicht bloß das subjektive Können, auch das objektive Gekonnte, das Kunstwerk, als „Kunst“ bezeichnen.

Indem man jedoch das Können oder das Gekonnte an einem Werke beachtet, indem man Grade des Könnens unterscheidet, tritt eine Bewertung ein, die vom „Inhalt“, dem Gegenständlichen des Könnens, bis zu einem gewissen Grade abstrahiert, dagegen die Form des Könnens oder des Gekonnten zu einem Wert eigner Art macht. Nicht mehr allein das Was, auch das Wie interessiert. Wenn wir einen Reiter einen Künstler in seinem Fach nennen, so meinen wir nicht die Tatsache, daß er reitet, sondern die besondere Art, wie er reitet. Wenn wir eine Zeichnung ein Kunstwerk nennen, so ist das Entscheidende, daß sich darin ein besonderes Können offenbart, und dies Können zeigt sich nicht am Gegenstand der Zeichnung, der auch „kunstlos“ dargestellt sein kann, sondern in der Form der Zeichnung. Diese „Form“ als Offenbarung eines besonderen Könnens gefällt als solche, unabhängig vom Gegenstande. Indem wir an einer Tätigkeit das Können und an einem Werke das Gekonnte bewerten, bewerten wir daran die „Form“.

Diese auf das Formale gehende Wertung setzt sich in allen Völkern zugleich mit der praktischen Vervollkommnung des Könnens durch. Überall läßt sich verfolgen, wie in der Herstellung von Gebrauchsgegenständen, von Götterbildern, von Gebäuden, eine Entwicklung von kunstlosen zu immer kunstvolleren Formen stattfindet, ja daß allmählich Werke hergestellt werden, die gar keinen praktischen Zweck haben, sondern die nur ob ihrer Form gewertet werden. Auch Tänze, Erzählungen, Gesänge, die ursprünglich rein praktischen, religiösen, sozialen Zwecken dienten, werden im Lauf der Entwicklung „kunstvoller“, so sehr, daß sie schließlich losgelöst von allen praktischen Zwecken nur noch als Kunst, d. h. ob ihrer formalen Qualitäten, gewertet werden.

Diese Entwicklung, diese Art der Bewertung ist nur möglich, weil sie im menschlichen Geiste als eine Urform des Verhaltens, eine apriorische Art der Bewertung angelegt ist, die wir als das ästhetische Verhalten oder die ästhetische Bewertung bezeichnen. Ihre Urtümlichkeit und Apriorität wird dadurch erwiesen, daß sie sich in allen menschlichen Kulturen durchgesetzt hat. Einerlei, wie wir das ästhetische Verhalten psychologisch erklären, wir müssen zunächst feststellen, daß in allen Kulturen, selbst in ganz primitiven, sich Werke und

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0027
gefördert durch die DFG

Betätigungen finden, die nebenbei oder vorwiegend durch ihre Form, d. h. ästhetisch, wirken sollen und auch so gewertet werden.

Damit aber, daß Werke irgendwelchen Könnens vorwiegend oder ausschließlich ästhetisch, d. h. nach formalen Qualitäten gewertet und sogar auf solche ästhetischen Wertungen hin gestaltet werden, stehen wir der Kunst im engeren Sinne, der ästhetischen Kunst gegenüber, die ebenfalls in keiner Kultur fehlt und daher als besonderer Kulturzweig angesehen werden muß.

Zu dieser Verbesonderung tritt noch die weitere, daß unter den mannigfachen praktischen Betätigungen solche sind, die sich besonders für die ästhetische Wirkung und die auf eine solche abzielende Gestaltung darbieten, was wiederum in fast allen Kulturen in paralleler Weise sich vollzieht. Es entwickeln sich spezielle Kunstgebiete, als da sind Ornamentik, Baukunst, plastische und malerische Darstellung, kurz das, was wir als „bildende Kunst“ zusammenfassen. Daneben werden der Tanz, die schauspielerische Darbietung, es werden sprachliche Gebilde, z. B. Erzählungen, und die Tonerzeugung, also Gesänge und Instrumentenmusik, zu besonderen Kunstgebieten entwickelt, also alles das, was wir als „musische Kunst“ zusammenfassen. Es gibt keine Kultur, in der diese Kunstarten völlig fehlen.

Ehe wir jedoch die ästhetische Wertung näher bestimmen, müssen wir zur Ergänzung feststellen, daß sie nicht bloß „Kunst“objekten, sondern auch Naturobjekten gegenüber stattfindet, was unsere Charakterisierung des ästhetischen Verhaltens als eines Apriori des Geistes noch verstärkt. Gewiß hat sich die Entwicklung des ästhetischen Erlebens vor allem in der Kunst vollzogen, indessen kommt es auch Naturobjekten gegenüber vor, daß sie nach dem Wie, nicht dem Was bewertet werden.

Das findet vor allem gegenüber der menschlichen Erscheinung statt. Überall werden „schöne“ oder bloß „hübsche“ Menschen „häßlichen“ vorgezogen, also ein ästhetischer Wertunterschied wird gemacht. Wir werden später darlegen, daß die einseitige Erklärung dieser Wertung aus der Sexualität nicht ausreicht. Vielmehr werden Qualitäten als „schön“ geschätzt, die kaum eine sexuelle Wurzel haben: Größe, Regelmäßigkeit, reizvolle Farben, seelischer Ausdruck. Aber stets ist es eine bestimmte Form des menschlichen Körpers, die gewertet wird, was sich auch darin offenbart, daß diese Eigenschaften „künstlich“ verstärkt und gesteigert werden.

Aber auch andere Naturobjekte wie bunte Steine und formenschöne Muscheln, Blumen, bunte oder formenschöne Tiere und ihre Federn oder Felle werden ästhetisch gewertet und verwertet. Derartige Dinge werden ohne Rücksicht auf praktische Verwendbarkeit, nur um ihrer formalen Qualitäten willen, gesammelt und zum Schmuck, also zu ästhetischer Wir-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0028
gefördert durch die DFG

kung, genutzt. Was ihnen Wert verleiht, ist ebenfalls ihre besondere Form, also ihre ästhetischen Qualitäten. Da auch diese Wertung sich in allen Kulturen findet, haben wir auch solchen Objekten gegenüber das ästhetische Verhalten als apriori, als eine Urform menschlichen Geistes zu sehen.

Diese Feststellungen sind notwendig für die in der Wissenschaft viel diskutierte Abgrenzung der beiden Begriffe der Kunst und des Ästhetischen. Diese decken sich nicht, wie man zuweilen angenommen hat. Es gibt eine „Kunst", ein Können, bei dem das Ästhetische sehr unwesentlich ist, wenn es nicht ganz fehlt[1]); es gibt auch ein ästhetisches Verhalten nicht kunsthaften Objekten gegenüber. Indessen ist doch das ästhetische Erleben so enge mit besonderen Arten des Könnens verquickt, daß es durchaus berechtigt erscheint, wenn man unter „Kunst" schlechthin nur die ästhetisch-wirksame Kunst versteht, in welchem Sinne wir auch hier diesen Begriff verwenden.

Alles, was wir über die Verselbständigung einer spezifisch ästhetischen Kunst und weiterhin über die Verselbständigung besonderer Kunstzweige feststellten, hält sich zunächst nur an die Tatsachen. Es wird von der Geschichtsforschung wie von der Ethnographie überall aufgezeigt. Aus dieser universellen, bei allen Menschen nachweisbaren Verbreitung einer vorwiegend oder ausschließlich auf ästhetische Wirkung gerichteten Kunst schlossen wir, daß das ästhetische Erleben eine Urform, eine aprioriische Eigentümlichkeit des menschlichen Geistes ist.

Das wird nicht dadurch beeinträchtigt, daß die aufs Formal-Ästhetische gerichtete Kunstübung vielfach mit anderen Kulturbetätigungen verquickt auftritt. Es muß nicht bloß eingeräumt, sondern als eine kulturell überaus wichtige Tatsache hervorgehoben werden, daß die ästhetische Kunst nicht nur in Früh-, sondern auch in Hochkulturen in engster Verbindung mit Religion, Moral, Politik, Erziehung, Wissenschaft auftritt und Inhalte dieser Kulturgebiete nach ihren Formprinzipien ausgestaltet. Erst in Spätkulturen pflegt sich eine nur-ästhetische Kunst autonom herauszubilden. Wir kommen später auf diese Tatsachen zurück.

Vorläufig stellen wir zusammenfassend jedenfalls fest: in allen Kulturen wird, vielfach als besondere Betätigung einzelner Gruppen und Personen, ein Können entwickelt, das als „Kunst im engern Sinne" gilt, und das gerichtet ist auf Erzeugung besonderer, dem formal-ästhetischen Erleben dienender Werke.

Unsre bisherige Bestimmung des Ästhetischen als eines Verhaltens zu den Objekten, das wesentlich ihre „Form" wertet, stimmt weithin mit den bekannten Definitionen früherer Philosophen überein. Nach Kant ist das

---

[1]) Unsere Sprache unterscheidet das „Künstliche", das nicht ästhetisch wirksam zu sein braucht, vom „Künstlerischen", bei dem die ästhetische Wirkung einbeschlossen ist.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0029
gefördert durch die DFG

Ästhetische das, „was an der Vorstellung eines Objekts bloß subjektiv ist, d. h. ihre Beziehung auf das Subjekt, nicht auf den Gegenstand ausmacht". Von andern, so Schopenhauer, wird das ästhetische Verhalten als rein kontemplativ, d. h. auf die Form gerichtet, charakterisiert.

Der Begriff der Form wird von den meisten Denkern in Gegensatz zur „Existenz" gebracht. Auch in unserer Begriffsbildung könnten wir sagen, daß die „Wirklichkeit" des Gegenstandes in der ästhetischen Betrachtung zurücktritt, ja daß Kunstwerke, in denen die Form in ein besonderes Material übertragen ist, sogar reiner dem ästhetischen Betrachten sich darbieten als die Wirklichkeiten. Das Können des Künstlers ist ja darauf gerichtet, Werke zu schaffen, die ein anderes Verhalten als das ästhetische, wenn nicht ausschließen, so doch zurückdrängen. Das B i l d eines Tigers kann man ästhetisch werten; dem wirklichen Tiger gegenüber ist das einigermaßen erschwert. An der dichterischen Schilderung einer Feuersbrunst kann man ästhetische Freude haben, an einer wirklichen Feuersbrunst ist diese meist getrübt.

Die Trennung der Form vom wirklichen Gegenstande hat nun vielfach zu der Meinung geführt, die Form sei der I n b e g r i f f der S i n n e s reize, die von dem Gegenstand ausgehen; insbesondere der Sensualismus hat die „Form" auf die sensualistischen Erlebnisse reduziert. Nun ist gewiß zuzugeben, daß das Sensorische im ästhetischen Erleben stärker zur Geltung kommt als etwa im praktischen oder wissenschaftlichen Betrachten. Aber andrerseits ist ein bloßes Nebeneinander von Sinnesreizen noch keine Form. Das hat schon Kant ausgesprochen, und das ist neuerdings in der Gestaltpsychologie hervorgehoben worden. Auch wir betonen, daß die Erfassung der Form, vor allem auch die Abstraktion der Form von der Wirklichkeit, nicht ein reines Sinneserlebnis, sondern eine eminent g e i s t i g e Leistung ist, deren kein Tier fähig ist. Es wird sich später zeigen, daß wir gerade die sensualistische Formerklärung ablehnen müssen, wofür aus der Geschichte der Künste die Belege zu erbringen sind.

Indem wir aber die Erfassung der Form als g e i s t i g e Leistung würdigen, erkennen wir im formalen Erleben nicht bloß ein S t e l l u n g n e h m e n zu den Objekten, sondern eine E r h e b u n g ü b e r d a s O b j e k t. Der ästhetische Betrachter gewinnt eine die Wirklichkeit ausschließende, freiere Haltung zu den Objekten als derjenige, der sie als Wirklichkeit nimmt. Er steht den Dingen nicht bloß g e g e n ü b e r, er stellt sich ü b e r die Dinge. Die ästhetische Betrachtung ist eine der Wirklichkeit ü b e r l e g e n e Haltung, eine Bewertung, die die Wirklichkeit negiert.

Auch das ästhetisch wirkende Kunst w e r k ist nicht ein Ding n e b e n der Wirklichkeit, es erhebt sich ü b e r die Wirklichkeit, tritt aus ihr heraus, ist eine Überwirklichkeit. Ein Bild löst die Form von der Wirklichkeit, entrückt sie dem Wandel der Zeit, trennt sie auch, indem es an einen be-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0030
gefördert durch die DFG

liebigen Ort gebracht werden kann, vom Raum los. Und vollends die poetische Darstellung eines Geschehens ist nicht eine Verdoppelung, sondern ein Sich-Erheben über den Gegenstand, der völlig vergeistigt wird und seine Erdenschwere gleichsam verliert. Daher haben primitive Darstellungen in der künstlerischen Gestaltung etwas Magisches gesehen und magische Wirkungen vom Kunstwerk erwartet. Bildner und Dichter, die Kunstwerke zu schaffen vermochten, standen im Rufe, besondere Kräfte zu besitzen, die ihnen von göttlichen Mächten verliehen schienen. Die Kunst galt nicht als Nachahmung der Wirklichkeit, sondern als Überwirklichkeit göttlichen Ursprungs.

Diese Überwirklichkeit der ästhetischen Form tritt noch deutlicher heraus, wenn wir darauf achten, daß sie ja in der Regel nicht naturgetreue Nachahmung ist, sondern freie, schöpferische Formgebung. Schon die Darstellung eines Gegenstandes in einem andern Material ist ja nicht bloß Nachahmung, sondern freie Übersetzung. Die Gestalt, die in Stein gehauen wird, das Ereignis, das in Farben oder Worten geschildert wird, werden zwar in gewisser Hinsicht erlebt, als ob da eine Kopie der Wirklichkeit vorläge; in Wahrheit aber handelt es sich um eine freie Umgestaltung mit mannigfachen Abänderungen. Es besteht eine gewisse Ähnlichkeit, nie völlige Identität. Oft sind es nur ein paar Züge, die diese Ähnlichkeit bedingen. Der Beschauer hält sich nur an diese und abstrahiert vom übrigen. Es ist sogar erstaunlich, welch krasse Abweichungen oft vollkommen übersehen werden. Prüft man selbst als „naturalistisch" geltende Darstellungen exakt auf ihre Wirklichkeitsentsprechung, so ergibt sich immer, daß es sich nur um eine „Übersetzung" handelt. Bei keinem Gemälde stimmen die Farben wirklich mit dem Original überein, schon weil die Pigmente der Palette nicht entfernt die Lichtstärke der Wirklichkeit haben; und die exaktest ausgeführte Radierung muß flächige Schatten durch Linien wiedergeben, die in Wirklichkeit gar nicht vorhanden sind.

Zu solchen nichtgewollten, im Darstellungsmaterial bedingten Abweichungen der künstlichen Form von der Wirklichkeitsform, treten jedoch andere, gewollte, die ästhetische Wirkung steigernde Abwandlungen der Form, die dem Kunstwerk besondere ästhetische Qualitäten verleihen und seinen Überwirklichkeitscharakter im Gegensatz zur Wirklichkeit noch mehr hervortreten lassen.

Zunächst wird nicht eine beliebige Erscheinungsform in der Kunst wiedergegeben, sondern die ästhetisch wirksamste. Der Bildhauer A. Hildebrand hat in seinem bekannten Buche „Das Problem der Form" darauf hingewiesen, daß ein und derselbe Gegenstand sehr verschieden erscheinen kann, und daß für den Künstler die Frage entsteht, ob diese verschiedenen Erscheinungen alle gleichwertig sind. Wir können diese Frage auf Grund der geschaffenen Kunst dahin beantworten, daß der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0031
gefördert durch die DFG

Künstler unter den vielen möglichen Formen zunächst diejenige auswählt, die die charakteristischste ist und das Wesen des Gegenstandes am wirkungsvollsten wiedergibt. Als grobes Beispiel: ein Löwe wird in der Regel nicht von hinten und auch selten en face, sondern meist in Seitenansicht dargestellt, weil diese Ansicht seine Gestalt am charakteristischsten erfaßt. Eine solche Auswahl unter den vielen möglichen Aspekten pflegen sogar „naturalistische" Künstler zu treffen, aber diese Auswahl ist schon Formgebung. Läßt ein Dichter einen Menschen sprechen, so läßt er ihn nicht beliebige Sätze reden, sondern solche, die für ihn besonders bezeichnend sind.

Diese Auswahl unter den vielen möglichen Formen kann immerhin noch im Bereich der Wirklichkeit bleiben. Die meisten Künstler aber sind weiter gegangen; sie wählen auch unter den Formelementen aus, lassen Unwesentliches weg, betonen schon durch dies Weglassen, aber auch durch positive Verstärkung andere Züge. Delacroix hat das einmal so ausgedrückt, daß der Stil der Kunst im Weglassen beruhe. Indessen ist dies Weglassen eine durchaus positive Formgebung. Unter welchem Gesichtspunkt dieses Weglassen und die damit verbundene Verstärkung andrer Züge geschieht, ist verschieden. Je nach der Gesamteinstellung werden kleinliche oder häßliche oder uncharakteristische Züge weggelassen. Diese Auswahl unter den Formelementen ist nicht etwas bloß Negatives, sondern eine positive Abwandlung der Form, nicht bloß Formnehmen, sondern Formgebung. Diese Formgebung vermindert jedoch nicht die ästhetische Wirkung, sie steigert sie; sie läßt Wesentliches stärker hervortreten, was soweit gehen kann, daß ein Portrait das Wesen eines Menschen reiner und tiefer heraustreten lassen kann, als die alltägliche Erscheinung der Wirklichkeit. Alle guten Portraits — und das gilt von jeder künstlerischen Wiedergabe — geben gerade auf Grund gewisser Formänderungen nicht weniger, sondern mehr als die Wirklichkeit.

Noch weiter von der Wirklichkeit jedoch entfernt sich der Künstler, noch mehr erhebt er sich über die Wirklichkeit, wenn er diese einer absoluten Formgebung unterwirft, wenn er in sein Werk eine absolute Form hineinträgt, wie sie „rein" in den gegenstandslosen Kunstarten herrscht. Es sind das Formprinzipien wie Symmetrie, Rhythmik, ideale Proportionalität, Gliederung usw.

Da diese „absolute" Form reiner in den „absoluten" Künsten, also in gegenstandsloser Ornamentik, Architektur, Musik heraustritt, so erläutern wir sie zunächst an diesen Künsten. Diese Form ist nicht aus der Wirklichkeit abstrahiert, sondern entstammt dem Geiste, seiner apriorischen Struktur, wie wir auf Grund ihrer universellen Verbreitung und der Unvollkommenheit dieser Formelemente in der Wirklichkeit schließen müssen. Höchst bezeichnend ist, daß diese Formgebung gewissermaßen „mathematischen" Prinzipien entspricht, die ja ebenfalls aus einem

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0032
gefördert durch die DFG

Apriori des Geistes entspringen. Die musikalischen Formelemente unterliegen arithmetischen, die bildnerischen Formelemente unterliegen geometrischen Verhältnissen, die allerdings als ästhetisch wirksam nicht mit dem Verstande erfaßt, wohl aber im Gefühl erlebt werden. Reduzieren wir die Formgebung der Architektur oder der gegenstandslosen Ornamentik auf ihre Elemente, so finden wir regelmäßige mathematische Linien und Flächen, Gerade, Winkel, regelmäßige Kurven, die in zahlenmäßig faßbaren Verhältnissen geordnet sind. Es herrscht eine mathematikähnliche, geistige Ordnung, die ästhetisch wohlgefällig wirkt. Ebenso ist es in der Musik. Eine auf einfache Zahlverhältnisse begründete Rhythmik und Taktgebung, eine regelmäßige Tonstufung, die auf mathematisch faßbaren Längeverhältnissen der Saiten und — wissenschaftlich gesehen — der Schallwellen beruht, ferner mathematisch faßbare Konsonanzverhältnisse und Ähnliches bedingen eine Form, eine Ordnung, die mit dem Gefühl als ästhetisch wohlgefällig erlebt wird. Das ist zunächst als Tatsache festzustellen, so merkwürdig es auch ist, daß die mit dem Verstande als „mathematisch" berechenbare Form zugleich ästhetische Wirkungen hat, wofür der zugleich intellektuelle wie ästhetische Begriff der Ordnung die Erklärung gibt. Jedenfalls hat sich in allen gegenstandslosen Künsten diese absolute Form durchgesetzt.

Sie greift jedoch auch über auf Künste, die ihre Gegenstände der Wirklichkeit entnehmen. Künstlerische Bilder haben eine Ordnung nach Symmetrie, Proportion, Rhythmus usw., die oft durchaus nicht im Gegenstand liegt. Die Worte der Sprache werden in der Dichtung rhythmisch gegliedert und geordnet, und auch damit wird eine absolute Form der gegenständlichen übergeordnet.

Indem wir zunächst nur die „Form" an der Kunst betonten und sie als „Überwirklichkeit" erfassen, scheint es vielleicht, daß wir uns einer einseitigen „Formalästhetik" verschrieben. Aber das ist nicht die Absicht; wir betonen mit Nachdruck, daß die Kunst, auch die absolute Kunst, niemals „leere" Form ist; leere Formspielerei ist nicht Kunst und nirgends ist die höhere Kunst leeres Formspiel gewesen.

Es scheint also, daß wir doch auf die „Gegenständlichkeit", die Wirklichkeit zurückkämen, die wir doch gerade ausschalten wollten. Indessen werden wir zeigen, daß nur scheinbar die Wirklichkeit den Inhalt der Kunst bildet.

Wir werden auch dies Problem am sichersten bei den absoluten Künsten packen, die keinen der Wirklichkeit entnommenen Inhalt, wohl aber einen seelischen Gehalt haben. In der Tat empfinden wir weder Musik noch Architektur als „leere" Form, sondern wir erleben darin einen „Ausdruck", weshalb sich gegenüber der Formalästhetik eine besondere Richtung als „Ausdrucksästhetik" konstituiert hat. Indessen steht hinter

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0033
gefördert durch die DFG

dem zweifellos vorhandenen Tatbestand des Ausdrucks doch die Frage, was sich denn ausdrückt. Und hier erst liegt das eigentliche Problem.

Die psychologische Ästhetik hat als Gehalt des Ausdrucks hinter dem Kunstwerk das „Erlebnis“ des Künstlers zu ermitteln gesucht und dazu mancherlei interessantes Material beigetragen. Sie beruft sich dabei auf Goethe, der gesagt hat, der Gehalt einer Dichtung sei stets der „Gehalt des eignen Lebens“, und von sich bekannt hat, daß alle seine Werke „Bruchstücke einer großen Konfession“ seien. Diese Lehre hat viel Bestechendes, paßt jedoch nur — und nur zum Teil — für eine stark individualistische Kunst. Wer aber würde behaupten, die Ilias oder das Parthenon, der Kölner Dom oder Grünewalds Altar, die Matthäuspassion oder der „Wallenstein“ seien nur Ausdruck persönlicher Erlebnisse der Schöpfer? Hier versagt jene Erklärung, und nicht etwa bloß darum, weil wir die „Erlebnisse“ nicht kennen. Denn selbst wenn wir sie kännten, würde das nicht ausreichen. Es reicht auch bei Goethe selbst nicht aus, auch dort nicht, wo er uns Einblick in sein Erleben gegeben hat. Dies mag Anstoß und zum Teil Material für das Kunstschaffen geliefert haben, aber macht nicht das Kunstwerk zur Kunst. Das, was die „Iphigenie“ oder die „Wahlverwandtschaften“ zur Kunst erhebt, ist gerade das, was über das Erlebnis hinausgeht, was der Dichter aus dem Erleben gestaltet hat, wodurch er sein Werk über das Erlebnis erhoben hat.

Das, was das Erlebnis zur Kunst macht, ist zunächst, daß es über die individuelle Wirklichkeit hinaus ins Allgemeine gesteigert ist. Wenn der „Tasso“ als Kunst wirkt, so nicht darum, weil gewisse Weimarer Erlebnisse Goethes darin erkennbar sind, sondern gerade darum, weil über diese Erlebnisse hinaus ein Allgemein-Menschliches, etwas, was überall ähnlich erlebt werden kann, darin gestaltet ist. Es handelt sich also nicht um die dargestellte Wirklichkeit, sondern gerade um eine aus dieser gewonnenen Überwirklichkeit, die jeder nachzuerleben vermag.

Um diese Überwirklichkeit jedoch zur Wirkung zu bringen, ist das Gegenständliche mannigfach abgeändert, im Tasso z. B. in räumliche und zeitliche Ferne versetzt; vieles „Erlebte“ ist ganz unterdrückt, anderes frei hinzuerfunden, auch unter Umgestaltung der historischen Gestalten, hinter die der Dichter mit seinem Erleben „flüchtete“. Diese Gestalten sind nur „symbolisch“, nicht etwa bloß vom Dichter aus, sondern auch vom Leser des Dramas aus gesehen. Soweit eine Gegenständlichkeit da ist, hat sie nicht Selbstwert, sondern auch sie ist „Ausdruck“, ist nicht bloß „Inhalt“, sondern „Gehalt“.

Und damit stehen wir vor dem eigentlichen Problem, dem Kunstwollen des Künstlers. Mögen auch subjektive Erlebnisse den Anstoß und den Stoff geliefert haben, das, was ihn befähigt, es zur Kunst auszugestalten, war eine überpersönliche Geistigkeit, im „Tasso“ z. B. das ge-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0034
gefördert durch die DFG

fühlsgetragene Streben, „Schönheit“ zu gestalten, ein vollkommeneres Leben, ein „Überleben“, eine erhöhte Wirklichkeit eigner Sphäre, und diese gehobene Gemütsstimmung, die sich in den Gestalten symbolisiert, ist der eigentliche „Gehalt“ der Dichtung. Der Gehalt ist nicht identisch mit dem Inhalt der Dichtung, sondern dem, was sich sowohl im Inhalt wie in der Form ausdrückt. Der Gehalt entspringt einer seelischen Haltung, der künstlerischen Haltung, dem Kunstwollen, nicht dem wirklichen Leben, sondern einer erhöhten, gesteigerten Geistigkeit, die sich in der Kunst ausdrückt. Das, was den Künstler zum Künstler macht, ist sein gesteigertes Innenleben, das sich in höchsten Momenten des Schöpfertums zu den sogenannten „Inspirationszuständen“ zusammenballt, in denen ihm die ganze Welt verwandelt erscheint und er intuitiv sein Werk als eine Überwirklichkeit erschaut, die er dann durch sein Können verwirklichen muß. Nicht das „Leiden“, das Goethe oft als voraufgehendes Erlebnis nennt, als solches macht das Kunstwerk, sondern die Erhebung über das Leiden, das ein Gott dem Künstler gab „zu sagen, was er leidet“.

Hier erst stehen wir vor dem tiefsten Problem der Kunst, das von jeder formalistischen wie jeder naturalistischen Erklärung ganz verfehlt wird, der Frage also, was der Form den Gehalt gibt und was sich im Kunstwerk ausdrückt. Wir greifen auf Früheres zurück, wenn wir antworten, es ist der Geist, der die Formen durchwirkt und dem bloß Gegenständlichen erst ästhetischen Wert verleiht. Nur dort werden Kunstwerke als Kunst in vollem Sinne erlebt, wenn in der Form wie in der dargestellten Gegenständlichkeit der sich darin ausdrückende „Geist“ verspürt wird. Nochmals betonen wir, daß wir unter Geist nicht etwas rein Intellektuelles verstehen, also etwa eine „Idee“ im Sinne eines in Worte faßbaren Gedankens. Mit Worten ist der Geist der Kunst stets nur ungefähr zu umschreiben; verkörpert ist er im Kunstwerk selbst. Gewiß können und müssen Ästhetik und Kunstwissenschaft eben als Wissenschaft versuchen, den Geist der Kunst in Worten und Begriffen zu erfassen, aber sie können nur hinweisen und heranführen, da der Geist der Kunst sich dem ästhetischen Gefühl erschließen muß, das aber ebenfalls geistiger Natur ist, nicht bloß sinnliche Lust.

Wir versuchen an ein paar Beispielen zu zeigen, was wir meinen, wenn wir vom geistigen Gehalt, vom Geist eines Kunstwerks sprechen. Wenn wir die Ilias lesen, so erleben wir sie als Kunst nur dann, wenn uns der heroische Geist, der das ganze Werk durchpulst, ergreift. Dieser Geist ist etwas jenseits aller Einzelgeschehnisse, die dargestellt sind, Spürbares; er offenbart sich auch im Rhythmus der Form, aber er ist doch nicht bloß Form, sondern der Gehalt der Form. Er ist etwas Überwirkliches, das sich im Gegenständlichen wie in der Form „ausdrückt“, und nur wer von diesem Geiste des Werkes ergriffen wird, hat das Werk in seiner Tiefe ver-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0035
gefördert durch die DFG

standen. — Ganz anders ist der Geist eines gothischen Domes! Der Blick des Beschauers gleitet hinauf an steilen Pfeilern, er rastet einen Augenblick an blumigen Kapitellen und verliert sich in dem geheimnisvollen Spiel der Kreuzrippen. Man fühlt sich umfangen von dem Wechsel von Helle und Dämmerung, in die aus den farbigen Fenstern mystisches Licht bricht. Betende und segnende, demütig nieder- oder ergriffen emporschauende Héilige umfaßt das Auge, aber alle diese formalen oder gegenständlichen Einzelheiten sind doch nicht bloß um ihrer selbst willen da, sie sind Symbole, sind Ausdruck eines einheitlichen Geistes, der sich als ein an sich Überwirkliches in allen diesen Dingen verwirklicht. — Oder nehmen wir eine Beethoven'sche Symphonie! Ein paar Akkorde zum Anfang, dann ein Thema heroisch ansteigend und sich entfaltend, sacht dann hinübergeleitet in ein anderes Thema, das lieblich und duftend daherkommt wie der Wind, der über ein Blumenbeet wehte. Und nun beginnt die Durchführung, die Themen werden moduliert und variiert, sie tauchen in Teilen auf, verschlingen sich, kehren wieder, nur wenig geändert und doch unendlich vertieft und münden in einen Abgesang, der sie großartig zusammenfaßt. Mit Worten läßt sich nur andeuten, was da geschah. Wäre es mit Worten zu sagen, so brauchte es nicht des Kunstwerks. Aber jenseits aller Einzelheiten ist noch ein G a n z e s, eine S t i m m u n g, die nicht von dieser Welt ist, die sich in den Formen und Motiven ausdrückt und einen ganz bestimmten G e i s t offenbart, der schöpferisch erst alle Einzelheiten hervorbrachte.

Was wir den „Geist" der Kunst nennen, hat man auch als „Stil" bezeichnet, aber zugleich dadurch veräußerlicht, daß man unter Stil zumeist nur die einheitliche F o r m gebung versteht und übersieht, daß ein Stil nur echt ist, wenn er A u s d r u c k e i n e s e i n h e i t l i c h e n G e i s t e s ist. Der Stil ist der Mensch, aber nicht der Mensch im Natursinn, der Mensch als Träger des Geistes, der jenseits der Individuen als eine überbewußte, überpersönliche, übersubjektive Macht wirksam ist und sich zu verkörpern strebt in Dingen, die wirklich sind und doch zugleich eine Überwirklichkeit durchschimmern lassen. Gerade weil der Geist überbewußt und überpersönlich ist, ist er so schwer zu fassen, aber die Werke der Künstler offenbaren, daß er trotzdem der eigentliche Gehalt der Kunst ist. Selbst was so wunderbar klare Künstler wie Goethe über ihre Werke sagen, erschöpft nicht ihren tiefsten Gehalt. Spätere, Fernerstehende und deshalb das Wesentliche deutlicher Sehende haben Werte entdeckt an Goethes Werken, die ihm selbst nicht bewußt waren. Und sicher wären der Naumburger Bildner, Rembrandt oder Bruckner erstaunt über das, was die Nachwelt bewußt und begründet ihren Werken an geistigem Gehalt entnimmt! Das eben ist das „Wunderbare" des Geistes der Kunst, daß er in Einzelmenschen offenbar wird, ohne daß sie selbst ihn mit Bewußtsein

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0036
gefördert durch die DFG

erfassen. Der Geist ist darum nicht unbewußt oder unterbewußt, wie man zu sagen pflegt, sondern überbewußt.

Vielleicht wird das, was wir vom Geist der Kunst als Gestaltung eines Überwirklichen sagten, deutlicher noch, als wenn man einem Einzelwerk gegenübersteht, dann, wenn man die Kunst in großen Zusammenhängen überblickt, eine Sehweise, die berechtigt ist, wenn wir uns klar darüber sind, daß jeder Einzelkünstler nur schafft als Sohn seines Volkes, Sohn seiner Zeit, kurz als Träger eines übergeordneten Kulturgeistes, den gerade die Größten nicht schwächer, sondern gewaltiger offenbaren als Meister kleineren Formats. Treten wir aus einem ägyptischen Museum in eine Sammlung griechischer Kunst, so umfängt uns sofort, jenseits aller Einzelwerke, die wir sehen, ein ganz anderer „Geist". Daß hier wie dort Objekte der Wirklichkeit, Menschen oder Tiere, gestaltet sind, entschwindet für die ästhetisch erlebende Seele vollkommen vor dem, was die Kunst aus jenen Objekten geschaffen hat, vor der Überwirklichkeit, die sich dort wie hier offenbart. Dort ist es eine Überwirklichkeit des Erhabenen, hier ist es die Überwirklichkeit des Schönen, in beiden Fällen aber ist mehr gegeben als die Wirklichkeit, in beiden Fällen offenbart sich ein künstlerischer Geist, gewiß völkischer Prägung und doch übervölkisch wirksam. Nur wer von diesem überwirklichen Geist ergriffen wird, erlebt die Kunst als ästhetische Schöpfung, und er wird dann diesen Geist auch in jeder Einzelform und jedem Einzelgegenstand wiederfinden. Jenseits aller einzelnen Werke, ja einheitlich in ganz verschiedenen Kunstgattungen spürbar, besteht der völkische Geist als eine Überwirklichkeit, was ich in meinem Buche „Psychologie des deutschen Menschen und seiner Kultur" an dem Gegensatz zwischen italienischem und deutschem Volksgeist zu zeigen versuchte. So verschieden ihre Werke im einzelnen sind, es ist doch derselbe „Geist", der aus den Werken Dürers, Bachs, J. Balthasar Neumanns, Goethes, Hebbels spricht und der sich klar unterscheidbar abhebt von dem in sich ebenfalls einheitlichen Geiste, der sich in den Werken Ariosts, Raffaels, Palladios, Verdis, um nur ein paar Namen zu nennen, ausdrückt.

Ein Kunstwerk „verstehen", heißt seines Geistes einen Hauch verspüren, nicht in intellektueller Analyse, sondern als Ergriffenheit des gesamten Menschseins, das doch eben dadurch hinausgehoben wird über die Grenzen des naturhaften Menschseins.

Vielleicht aber erwidert man, den Geist verstehen müsse zugleich doch heißen, auch das Subjekt dieses Geistes mit verstehen. Es käme nicht bloß darauf an, Goethes Werke zu verstehen, sondern Goethe zu verstehen. So hat man es vielfach gefordert und hinter den Werken den empirischen Goethe, wie er leibte und lebte, aufzuweisen versucht. Das

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0037
gefördert durch die DFG

mag in Einzelheiten hilfreich zum Verstehen sein; wichtiger aber ist es, daß man den „wirklichen" Goethe über seinem Werke vergißt, in dem er das gestaltet hat, was er über seine empirische „Wirklichkeit" hinaus war, jenes Ideal von sich, dem er zustrebte, das, worin er die Schranken seiner Zeit und seines Raumes hinter sich ließ: das Überpersönliche, Überbewußte, Überlebendige in Goethe, kurz seinen „Geist". Daß nicht, wie ein kleinliches Historikerwesen meinte, das Wissen um das empirische Dasein des Künstlers notwendig ist, wird am besten dadurch erwiesen, daß man Kunstwerke verstehen kann, auch wenn man gar nichts über die Person ihres Schöpfers weiß.

Neuerdings greift man weiter und sieht in der Kunst die Offenbarung eines bestimmten, rassisch bedingten Volksgeistes. Unzweifelhaft ist ein solcher in jedem echten Kunstwerk spürbar, und es gibt in jedem Kunstwerk Saiten, die nur für den erklingen, der Verwandtes in sich trägt. Und sicher ist es unter völkisch-politischen Gesichtspunkten wichtig, daß diese völkischen Züge in jedem Kunstwerk beachtet werden. Gerade die Deutschen haben Jahrhunderte lang das Völkische in ihrer Kunst vernachlässigt und hintangesetzt gegenüber übervölkischen Idealen, z. B. der „Klassik". Aber auch die Griechen fühlten sich gerade als Griechen, wenn sie ihren Homer hörten, sie fühlten sich geeint, über alle partikularen Spannungen hinweg, in ihrer Kunst, hinausgehoben über alle Barbaren, als Bürger der spezifisch-geistigen hellenischen Welt. Es liegt daher eine tiefe Berechtigung darin, wenn ein Volk danach strebt, sich seines eignen Wesens, seines eignen Geistes gerade in seiner Kunst bewußt zu werden.

So gewiß der Volksgeist in aller Kunst als ein Überwirkliches lebt und der Kunst sein Gepräge gibt, daneben aber ist er doch nicht an die völkischen Grenzen gebunden, was sich dadurch erweist, daß Kulturvölker auch die Kunst anderer Völker verstanden. Der Geist, so mächtig er sich in der Volkskultur und dem spezifischen Volkstum verkörpert, hat doch darüber hinaus auch allgemein-menschliche Züge. Und, wenn auch volksgemäß variiert, klingen in aller Kunst gewisse ewige Themen an, die überall und allezeit verstanden werden, weil allgemein menschliche Sehnsucht überall in verwandter Weise gerungen hat, in der Kunst hinauszusteigen über die Wirklichkeit in eine ästhetische Überwirklichkeit.

Daher hat die Ästhetik seit alters auf das Allgemein-Menschliche, den allgemein-menschlichen Geist in der Kunst verwiesen und hat nach dem Allgemeinen, dem Ewigen, dem Apriori des ästhetischen Geistes gesucht. Dabei hat sie zugleich festgestellt, daß der Geist sich überall in gewissen wesenhaft verschiedenen „Modifikationen", gewissen Grundkategorien offenbart, deren wichtigste man als das „Er-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0038
gefördert durch die DFG

habene", das „Schöne", das „Anmutige", das „Komische" usw. bezeichnet und charakterisiert hat. In der Tat scheinen auch uns bedeutsame Tatsachen mit diesen Begriffen erfaßt zu sein. Was uns jedoch nicht genügend beachtet scheint, ist, daß — wie der ästhetische Geist überhaupt — so auch jede dieser Kategorien in eigener Weise über das Wirkliche hinaus einer Überwirklichkeit zustrebt. Das im einzelnen zu erweisen, wird die Aufgabe unserer späteren Darlegungen sein. Dadurch wird manches, was zunächst nur in allgemeiner Form ausgesprochen wurde, noch deutlicher hervortreten.

(Schluß folgt.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0039
gefördert durch die
DFG

Die romantische Kunstanschauung Wackenroders und Tiecks

Von

Margarete Wiedemann-Lambinus

Gegen das Ende des 18. Jahrhunderts bereitet sich ein Umschwung im deutschen Geistesleben vor. Sind die neunziger Jahre noch ganz von antikem Geiste erfüllt, und beherrscht Winckelmanns Wort von der edeln Einfalt und stillen Größe den allgemeinen Geschmack, so macht sich kurz vor der Jahrhundertwende eine neue Strömung bemerkbar. Bestrebungen aus der Geniezeit tauchen wieder auf. Herders Geist scheint zu neuem Leben erwacht. Die Liebe zum klassischen Altertum herrscht nicht mehr ausschließlich, sondern wird zu einer Richtung neben andern. Dem klassischen Kunstidealismus tritt die schwärmerische Begeisterung für die italienisch-katholische Malerei und die altdeutsche Kunstschule entgegen. Die von Napoleon unterjochten Völker suchen in einer schöneren und größeren Vergangenheit Trost. Eine gesteigerte Frömmigkeit macht sich geltend. In den Herzen der Menschen erwacht eine Sehnsucht nach Tiefe und Innerlichkeit. Dieser neue Zeitgeist findet seinen ersten Ausdruck in den Erzeugnissen eines zarten, feinfühligen Jünglings, Wilhelm Heinrich Wackenroders. Er spricht als Erster aus, was unangetastet in der Luft schwebt und nach Einführung ins Leben drängt. Das Dreigestirn der für die romantische Ästhetik wegweisenden Schriften: die „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders", die „Phantasien über die Kunst" und „Franz Sternbalds Wanderungen" ist Wackenroders persönliches Eigentum oder entsteht unter seinem Einfluß. Verglichen mit Tieck und Friedrich Schlegel ist zwar Wackenroders Persönlichkeit und Leistung von großer Schlichtheit, aber sein Werk trägt den Stempel einer Originalität, die selbst unter den Romantikern ungewöhnlich erscheint. Liegen doch in seinem Werk, bald klar ausgesprochen, bald nur angedeutet, Ideen und Auffassungen, die nach kurzer Zeit Leben und Kunst beherrschen sollten. Wackenroders Schriften werden gleichsam zur Urzelle der Romantik, um die sich alle späteren Produktionen lagern. Die „Herzensergießungen" stehen in starkem Gegensatz zu einer anderen Veröffentlichung über die Kunst, die fast gleichzeitig zu erscheinen beginnt: Goethes „Propyläen".

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0040
gefördert durch die DFG

Goethe nimmt die Antike zum Ausgangs- und Zielpunkt; er führt in die Säulenhalle der Propyläen. Wackenroder versenkt sich in das deutsche Mittelalter und flüchtet in die Zelle eines Klosterbruders. Während Goethe seine Kunstansichten in theoretischen Abhandlungen niederlegt, gibt Wackenroder Herzensergießungen, in denen sich nirgends methodische Kritik oder sachverständige Analyse findet, sondern es handelt sich um einen Strom inniger und religiöser Begeisterung für die Kunst. Den Hauptinhalt seines Büchleins bilden dem Vasari nacherzählte Künstlergeschichten, Anekdoten und poetische Phantasien. Modern in seinem Empfinden ist Wackenroder durch seine entschiedene Vorliebe für Malerei und Musik. In dieser Beziehung ist er mit Heinse verwandt. Allerdings steht Heinses brünstige Sinnlichkeit im Kunstgenuß in starkem Gegensatz zu der keuschen, demütigen Andacht des Klosterbruders. Wackenroder sieht in der Kunst etwas Weihevolles, nur mit dem Gefühl Erfaßbares, und er erhebt daher schärfsten Protest gegen die zeitgenössischen Ästhetiker, die Verstandesmaßstäbe an die Kunstwerke anlegen. „Wer ein System glaubt", ruft Wackenroder aus, „hat die allgemeine Liebe aus seinem Herzen verdrängt. Erträglicher noch ist Intoleranz des Gefühls, als Intoleranz des Verstandes, — Aberglaube besser als Systemglaube". (Herz. S. 50). Mit diesen Sätzen wendet sich Wackenroder gegen jede systematisierende und begriffliche Kunstlehre. Seine Auffassung von der Kunst liegt auf einer ganz anderen Ebene als diejenige der zeitgenössischen Kunsttheoretiker. Wackenroder will der Fülle des Lebens und Erlebens nicht durch zergliedernde Kritik schaden. Mit Herder teilt er die Fähigkeit, Schönheit nachzufühlen und vor allem nationale Individualität in ihrer künstlerischen Ausprägung und Eigenart zu verstehen. In den „Herzensergießungen" schreibt er: „Uns Söhnen dieses Jahrhunderts ist der Vorzug zuteil geworden, daß wir auf dem Gipfel eines hohen Berges stehen, und daß viele Länder und viele Zeiten unseren Augen offenbar um uns herum und zu unseren Füßen ausgebreitet liegen. So lasset uns denn dieses Glück benutzen und mit heiteren Blicken über alle Zeiten und Völker umherschweifen". (Herz. S. 50). Wie Herder nimmt Wackenroder großen Kunstwerken gegenüber nicht den Standpunkt des Vergleichens und Kritisierens, sondern den des Nachschaffens in der Empfindung ein. Immer wieder mahnt er: "O, so ahndet Euch doch in die fremden Seelen hinein. Versucht durch ihr Gemüt hindurch ihre Werke zu empfinden". (Herz. S. 48). Als Gefühlsmensch steht Wackenroder unter den Frühromantikern dem Sturm und Drang am nächsten, und er versteht es, das Schlagwort des Sturms und Drangs: „Gefühl ist alles, Name ist Schall und Rauch" feinfühliger und allseitiger zu nutzen als irgendein anderer vor ihm. Vom Sturm und Drang übernimmt er das Interesse für altdeutsches Wesen, altdeutsche Dichtung und altdeutsche Kunst.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0041
gefördert durch die DFG

In echt romantischer Weise flüchtet sich Wackenroder aus der Schar der systematisierenden und räsonierenden Theoretiker in eine vergangene Welt, die verklärten Zeiten des deutschen Mittelalters. Neu erwacht in ihm die Liebe, die einst Goethe zum Bewunderer Erwins von Steinbach und Albrecht Dürers gemacht hatte. Heinse, Herder, die Stürmer und Dränger waren Wackenroder in der Bewunderung des Mittelalters vorangegangen, aber Winckelmanns Lehre von der alleinseligmachenden Schönheit der griechischen Kunst hatte immer wieder neue Anhänger gewonnen und alle anderen Bestrebungen überwuchert. Wackenroder findet den Weg zum Mittelalter zurück. Es ist seltsam, zu beobachten, daß gerade von einem zarten, früh dem Tode verfallenen Jüngling jene Tendenzen ausgehen, welche die Frühromantik überdauern und in der mittleren Romantik bedeutende kulturelle und künstlerische Wirkungen erzielen sollten. — Wackenroder wird von seinem Lehrer Julius Koch zum Verständnis der älteren deutschen Literatur geführt. Im Dezember 1792 schreibt er seinem Freunde Tieck: „Da habe ich denn manche sehr interessante Bekanntschaft mit altdeutschen Dichtern gemacht und gesehen, daß dies Studium, mit einigem Geist betrieben, sehr viel Anziehendes hat". Zwar verhält sich Tieck zunächst ablehnend, doch Wackenroder läßt sich nicht beirren, und im Sommersemester 1793, als die Freunde gemeinsam in Erlangen studieren, gelingt es ihm, Tieck zu altdeutschen Studien zu bekehren. Wackenroder selbst schreitet von altdeutscher Dichtung zu altdeutscher Kunst weiter. Ausflüge von Erlangen aus führen die Freunde nach Bamberg und Nürnberg, und hier empfängt nun Wackenroder die nachhaltigsten und tiefsten Eindrücke und Anregungen für seine Kunstauffassungen. Auf diesen Wanderungen ersteht eine ganz neue Welt vor den beiden jungen Menschen, die nur die märkische Landschaft um Berlin mit ihren Föhren, der Havel und den Seen kannten. Mit offenen Augen und überströmenden Herzen erleben sie die Schönheit des Frankenlandes. Das Fichtelgebirge ragt mit Ruinen und Ritterburgen auf. Das sonnige Maintal dehnt sich vor ihnen. Nürnberg steigt empor als ein Stück Mittelalter, das sich in die Gegenwart hineingerettet hat. Das ganze Glück über das neuentdeckte Land atmen die Worte, mit denen das „Ehrengedächtnis unseres ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürer" in den „Herzensergießungen" beginnt: „Nürnberg! Du vormals weltberühmte Stadt! Wie gerne durchwanderte ich deine krummen Gassen; mit welcher kindlichen Liebe betrachtete ich deine altväterischen Häuser und Kirchen, denen die feste Spur von unserer alten, vaterländischen Kunst eingedrückt ist! Wie innig lieb' ich die Bildungen jener Zeit, die eine so derbe, kräftige und wahre Sprache führen! Wie ziehen sie mich zurück in jenes graue Jahrhundert, da du, Nürnberg, die lebendigwimmelnde Schule der vaterländischen Kunst warst und ein recht fruchtbarer, überfließender

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0042
gefördert durch die DFG

Kunstgeist in deinen Mauern lebte und webte, da Meister Hans Sachs und Adam Kraft, der Bildhauer, und vor allem Albrecht Dürer mit seinem Freunde Willibaldus Pirkheimer und so viel andere hochgelobte Ehrenmänner noch lebten! Wie oft habe ich mich in jene Zeit zurückgewünscht!" (Herz. S. 52). In Nürnberg trat den beiden Freunden das altdeutsche Kunstleben in seiner ganzen Fülle entgegen. Wie reich an Denkmalen aller Künste war diese Stadt mit ihren Kirchen von St. Sebald und St. Lorenz! Das Handwerk schien hier durch Kunstsinn und emsigen Fleiß zur Kunst veredelt. Jedes Haus war ein Denkmal der Vorzeit, und jeder Brunnen erzählte von vergangenen Zeiten. Ein Hauch von Poesie ruhte über der alten, ehrwürdigen Reichsstadt. Erfüllt von der altertümlichen Pracht Nürnbergs durchwanderten Wackenroder und Tieck in einer Art Kunstrausch Kirchen und Friedhöfe und besuchten die Gräber von Dürer und Hans Sachs. Nürnberg verkörperte echtes, mittelalterliches Kunst- und Lebensgefühl. Zwar schuf sich Wackenroder ein etwas idealisiertes Bild deutscher Vergangenheit, aber es ist sein Verdienst, den Weg zum Mittelalter wiedergefunden zu haben. In seiner überströmenden Begeisterung lag der erste Anstoß zu jenen mittelalterlichen Neigungen, welche die Romantik so fruchtbar gemacht haben. Eine gewaltige Welt tat sich auf, die in ihrem tiefsten Grunde ein unerschöpflicher Quell phantasievoller Anschauungen und Kunstformen war. Es erwachte ein neues Verständnis für die Werke der Vergangenheit, und man begann ihre tiefe Schönheit zu würdigen. Eine ungeahnte Fülle von Stoffen strömte aus unbekannter Tiefe hervor. Man fing an, sich ernsthaft mit mittelalterlicher Kunst, Sprache und Literatur zu beschäftigen. Neben der weltlichen Dichtung entdeckte man die tiefe Poesie der mittelalterlichen Glaubensvorstellungen und die großen Gestalten, welche der Katholizismus in Kultus, Legende, Poesie, Musik und bildender Kunst erschaffen hatte.

Albrecht Dürer erscheint Wackenroder als die Verkörperung echten altdeutschen Wesens. Um Dürers willen ist es ihm lieb, selbst ein Deutscher zu sein, und gerne flüchtet er aus seinem innerlich armen, unfrommen Zeitalter zu seinen glücklicheren Vorfahren. „Als Albrecht den Pinsel führte, da war der Deutsche auf dem Völkerschauplatz unseres Weltteils noch ein eigentümlicher und ausgezeichneter Charakter von festem Bestand, und seinen Bildern ist nicht nur in Gesichtsbildung und im ganzen Äußern, sondern auch im inneren Geiste dieses ernsthafte, gerade und kräftige Wesen des deutschen Charakters treu und deutlich eingeprägt". (Herz. S. 59). Wie haben sich die Zeiten geändert! Dürers Geist ist tot. „Die Periode der eigenen Kraft ist vorüber. Man will durch ärmliches Nachahmen und klügelndes Zusammensetzen das versagende Talent erzwingen, und kalte, geleckte, charakterlose Werke sind die Frucht". (Herz. S. 59).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0043
gefördert durch die DFG

Unerträglich sind Wackenroder die modernen Ästhetiker wie Ramdohr und Mengs. Diese verstehen nach seiner Meinung nur Kunstrezepte zu geben, geistreiche Ausstreuung von Licht und Schatten und kunstreiche Verschränkungen der Gruppen zu lehren. Sie zeigen ihren Schülern, wie man „den Ausdruck Raffaels und die Farben der venezianischen Schule und die Wahrheit der Niederländer und das Zauberlicht des Correggio, alles zusammen nachahmen und auf diesem Wege zur alles übertreffenden Vollkommenheit gelangen solle". (Herz. S. 59). Aber Wackenroder läßt sich von diesen technischen Kunststücken nicht über die innere Hohlheit hinwegtäuschen. Nach seinem Empfinden sind bei den Malern seiner Zeit Technik und Form so sehr die Hauptsache, daß der eigentliche Gegenstand nur als Zugabe oder notwendiges Übel erscheint, und daß die menschlichen Figuren manchmal nur um der Farben und des Lichtes willen im Bilde dargestellt werden. Wackenroder aber möchte Menschen sehen, die Empfindungen haben. Er will von der Kunst gerührt und veredelt werden, und er weist darauf hin, wie anders die alten Maler arbeiteten, mit welcher Liebe sie sich in jede Gestalt hineinlebten, und mit welcher inneren Anteilnahme sie den Stoff zu durchdringen suchten. Wenn die modernen Ästhetiker fordern, Dürer hätte wie die Italiener malen sollen, so hält ihnen Wackenroder entgegen: Dürer war „für das Idealische und die erhabene Hoheit eines Raffael nicht geboren. Er wäre nicht er selber geblieben. Sein Blut war kein italienisches Blut". (Herz. S. 60). Der einseitig antikisierenden Richtung, die verächtlich auf die Werke des Mittelalters herabblickt, gilt Wackenroders Kampf. „Jede Zone hat ihre eigenen Blumen, und jedes Land hat seine eigene Kunst und seine eigene Schönheit. — Warum verdammt Ihr den Indianer nicht, daß er indianisch und nicht unsere Sprache redet? — Und doch wollt Ihr das Mittelalter verdammen, daß es nicht solche Tempel baute wie Griechenland. Nicht bloß unter italienischem Himmel, unter majestätischen Kuppeln und Korinthischen Säulen, auch unter Spitzgewölben, kraus verzierten Gebäuden und gotischen Türmen wächst wahre Kunst hervor". (Herz. S. 63). Wohl ist Dürers Kunst einfach, doch sind die Gestalten auf seinen Bildern lebendig. „Keiner ist mit halber Seele da. Jeder ist im vollen Leben ergriffen und so auf die Tafel hingestellt. Wer klagen soll, klagt; wer zürnen soll, zürnt, und wer beten soll, betet. Kein Arm bewegt sich unnütz oder bloß zum Augenspiel und zur Füllung des Raumes; alle Glieder, alles spricht uns gleichsam mit Macht an, daß wir den Sinn und die Seele des Ganzen recht fest im Gemüte fassen. Wir glauben alles, was der kunstreiche Mann uns darstellt". (Herz. S. 54). Die Begeisterung Wackenroders riß auch Tieck mit, und in dem Gespräch zwischen der Muse und einem jungen Künstler läßt er die Muse Albrecht verherrlichen. (Herz. S. 221).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0044
gefördert durch die DFG

„Albrecht Dürer, der sich mir ergeben,
Heilig betend sich an mich gedränget,
Als im fernen, wüsten Norden keiner
Mich und meine Kunst geachtet. Fromm und
Einfach war sein Wandel, Kindern ähnlich.
Wie er selbst sind alle seine Bilder".

Keineswegs bevorzugt Wackenroder einseitig die Kunst Albrecht Dürers. Vielmehr mahnt er in seinen Aufsätzen immer wieder, daß die wahre Liebe zur Kunst alle ihre Gärten durchwandern und sich an allen ihren Quellen erfreuen müsse. Ein Kapitel der „Herzensergießungen" handelt ausdrücklich von der „Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst". Darin verficht Wackenroder das Recht der schöpferischen Persönlichkeit, eigene Wege zu gehen und vertritt zugleich einen weitgehenden Relativismus in der Beurteilung verschiedener künstlerischer Gestaltungen. Die Kunst sei die Blume menschlicher Empfindung, sagt er einmal. Sie erwachse in mannigfacher Gestalt unter allen Völkern der Erde. Das Kunstgefühl sei „nur ein und derselbe himmlische Lichtstrahl, welcher aber durch das mannigfach geschliffene Glas der Sinnlichkeit unter verschiedenen Zonen sich in tausenderlei verschiedene Farben bricht". (Herz. S. 49). Dem göttlichen Geiste löse sich alles in Harmonie auf. „Das Brüllen des Löwen ist Gott so angenehm, wie das Schreien des Renntiers, und die Aloe duftet ihm ebenso lieblich als die Rose und Hyazinthe". (Herz. S. 46). „Ihm ist der gotische Tempel so wohlgefällig als der Tempel des Griechen, und die rohe Kriegsmusik der Wilden ist ihm ein so lieblicher Klang als kunstreiche Chöre und Kirchengesänge". (Herz. S. 47). Mit diesen Worten wendet sich Wackenroder wiederum gegen jene Kunstkritiker, die ihr eigenes Gefühl als das Zentrum alles Schönen in der Kunst ansprechen, die Systeme aufstellen und sich zu Richtern aufwerfen. An sie ergeht seine Mahnung: „O, lasset doch jedes sterbliche Wesen und jedes Volk unter der Sonne bei seinem Glauben und seiner Glückseligkeit". (Herz. S. 50).

Aus demselben Toleranzgefühl heraus beschäftigt sich Wackenroder neben den alten deutschen Meistern mit den Malern der Renaissance. Raffael steht seinem Herzen am nächsten. Unerschöpflich ist er im Lobe dieses Künstlers, den er gerne „den Göttlichen" nennt, und es ist nicht ohne Bedeutsamkeit, daß er Raffaels Bildnis seinen „Herzensergießungen" voranstellt. Wackenroder kennt und schätzt Raffael vor allem als Madonnenmaler, und liebevoll berichtet er, wie Raffael von Kindheit an immer ein besonders heiliges Gefühl für die Jungfrau Maria gehegt habe, und wie es sein sehnlichster Wunsch gewesen sei, die Madonna in ihrer himmlischen Vollkommenheit zu malen. Neben Raffael schätzt Wackenroder den

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0045
gefördert durch die DFG

allseitigen Leonardo. Bewundernd steht er vor den gewaltigen Werken Michelangelos, auf dem der „Geist des Moses und der Propheten“ zu ruhen schien. Michelangelos Größe entlockt dem Klosterbruder den Ausruf, es gäbe unter den Künstlern nichts Anbetungswürdigeres als „ein ursprüngliches Original“. Außer den überragenden Gestalten der Blütezeit italienischer Kunst sind Wackenroder die Werke eines Giotto, eines Fiesole, eines Piero di Cosimo und der übrigen Maler des 14. Jahrhunderts lieb und wert. Gerade das Einfache und Ungekünstelte ihres Stils zieht ihn an. Er freut sich am Kunstlosen um der Kunstlosigkeit willen. Der Hauptbegriff künstlerischer Wirkung ist ihm die Rührung. Auch an der altdeutschen Kunst hatte ihm die Einfachheit und rührende Unbeholfenheit gefallen. An dieser Stelle darf nicht verschwiegen werden, daß Wackenroders Empfindungskreis bei aller Toleranz doch eine gewisse Enge aufweist, die nicht ohne Folgen bleiben sollte.

Mit der Bevorzugung des mittelalterlich-archaischen Stils in der Malerei wurde Wackenroder Wortführer und Wegbereiter der romantischen Malerschule. Der Umstand, daß während der napoleonischen Kriege viele Klöster geöffnet und aufgehoben wurden, übte einen großen Einfluß auf die Kenntnis der alten, vergessenen Kunst aus. Die Brüder Boisserée und andere Kunstfreunde begannen ihre Sammlungen altdeutscher Gemälde. Man wurde erfüllt und ergriffen von der Innigkeit und Poesie der mittelalterlichen Kunst, die man bisher nur verspottet und mitleidig abgetan hatte. Was Overbeck veranlaßte, im Jahre 1810 die Wiener Akademie zu verlassen, und als Träger einer neuen Kunst nach Rom zu ziehen, wo er sich mit Cornelius und Schnorr vereinigte, hat seine literarischen Wurzeln in diesen Aufsätzen vom Ende des 18. Jahrhunderts. Wie Wackenroder verehrten diese Künstler Albrecht Dürer und griffen auf einen kunstlosen, archaischen Stil zurück. Vor allem aber gab noch ein anderer Zug, der in der Gesamterscheinung der „Herzensergießungen“ nur Nebenwerk bedeutet, bei den Nazarenern den Ausschlag: die Verknüpfung von Kunst und Religion.

Nirgends fand Wackenroder in seinem aufgeklärten, unfrommen Zeitalter jene Kunstandacht, mit der die alten Meister gelebt hatten. Wackenroder versuchte, die Rolle zu bestimmen, welche die Religion im Lebensgefühl jener Männer gespielt hatte, und er kam zu der Überzeugung, daß ihre Schöpfungen von ihrer innigen Frömmigkeit bedingt worden waren. Ihm schien, als hätten die Maler der Vorzeit ihre Kunst weit ernsthafter und ehrfürchtiger gehandhabt als die „zierlichen“ Modernen. Leben, Kunst und Religion waren nach seiner Meinung für sie eins gewesen, und nur aus diesem Gefühl heraus hatten sie ihre frommen, rührend schönen Bilder schaffen können. Wackenroder rühmt besonders die frühen italienischen Maler wegen ihres gottesfürchtigen Lebenswandels.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0046
gefördert durch die DFG

Von ihnen war die Malkunst zur „treuen Dienerin der Religion“ gemacht worden. Leise meldet sich in den „Herzensergießungen“ an dieser Stelle jene sogenannte prédilection d'artiste für den Katholizismus, die in der Romantik eine große Rolle spielen sollte. Dieses von Wackenroder nur angedeutete, katholische Kunstgefühl wurde von Tieck gesteigert. Von ihm stammt der in die „Herzensergießungen“ eingeschobene Bericht von der Bekehrung eines jungen, deutschen Malers zum Glauben der großen Meister Italiens. Darin wird die Frömmigkeit des Klosterbruders bei weitem übertrumpft. Mit welcher Eindringlichkeit schildert hier Tieck die Gewalt und Pracht der katholischen Kirche und den Zauber ihres Kultus! Die Bitten der Geliebten vermögen es nicht, den jungen Maler zum katholischen Glauben zu bekehren, aber der Gottesdienst in der Peterskirche zu Rom beeindruckt ihn mächtig und vollzieht seine innere Wandlung und Bekehrung.

Noch ein anderer Punkt, dem in Wackenroders Kunstauffassung eine gewisse Bedeutung zukommt, muß an dieser Stelle erwähnt werden. Wackenroders Kunstgenuß beruht nicht immer auf rein ästhetischer Grundlage, sondern ist manchmal durch Momente bedingt, die mit Kunst wenig zu tun haben. Der Stoff wird für Wackenroder manchmal wichtiger als die künstlerische Darstellung. Der Gegenstand wird nicht nur menschlich nacherlebt, sondern sittlich gewertet. Gemälde werden eingeschätzt nach der Gesinnung, die sich in ihnen ausspricht! So berichtet Wackenroder von einem Gemälde, auf dem der heilige Sebastian, nackt an einen Baum gebunden, dargestellt ist. Ein Engel zieht ihm die Pfeile aus der Brust, ein anderer bringt ihm vom Himmel herab einen Blumenkranz auf sein Haupt. Diesem Bilde, schreibt Wackenroder, verdanke er eindringliche und haftende christliche Gesinnungen. „Manche Gemälde aus der Leidensgeschichte Christi, von unserer heiligen Jungfrau, oder aus der Geschichte der Heiligen haben, ich darf es wohl sagen, mein Gemüt mehr gesäubert und meinem inneren Sinn tugendseligere Gesinnungen eingeflößt als Systeme der Moral und geistliche Betrachtungen“ (Herz. S. 67).

Bei Wackenroder ist der neue poetische Katholizismus noch durchaus frei von jeder Einseitigkeit oder trüben Nebenabsicht. Man erinnere sich an die rühmende Erwähnung Martin Luthers und an die tiefe Verehrung für den protestantisch-gesinnten Maler Dürer. Es handelt sich in den „Herzensergießungen“, was die Hinneigung zum Katholizismus betrifft, um die Sehnsucht noch fester, bindender Kunstüberlieferung und um die Freude an tiefer, phantasievoller Schönheit. Für dieses Bestreben war die katholische Religion, die von jeher ihre Geheimnisse in Bildern, Musik und Baukunst tiefsinnig abspiegelte, eine natürliche Grundlage. Allmählich aber kam es zu verhängnisvollen Einseitigkeiten. Friedrich Schlegel führte in den „Pariser Briefen“, die er in der „Europa“ veröffentlichte, Wacken-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0047
gefördert durch die DFG

roders Gedanken weiter. Er untersuchte die Kunst der Renaissance weniger auf ihren künstlerischen, als ihren religiösen Gehalt hin. Damals war ihm der Jüngling Raffael lieber als der reife Künstler, und er zog die vorraffaelsche Periode der Blütezeit vor. An diese Gedankengänge knüpfte die nazarenische Malerschule an. Ihre Mitglieder hatten die Überzeugung, daß die mittelalterliche Kunst nur deshalb so groß und herrlich sei, weil sie der künstlerische Ausdruck religiösen Empfindens war. Daher schien ihnen der einzige Weg, diese alte Kunst wieder zu erreichen, die Rückkehr zum Glauben und zu strenger Kirchlichkeit. Die Kunstwerke der Blütezeit Italiens galten ihnen als entartet. Es verbreitete sich unter den Malern, die sich der neuen Kunst zuwandten, der Wahn, nur ein guter Katholik könne ein großer Maler werden. Es entwickelte sich jenes „neukatholische Unwesen", jenes „klosterbruderisierende, sternbaldisierende Unwesen", wie Goethe die neue Richtung nannte.

Nur eine Kunst besitzt die Mittel, wirklich in die Tiefen subjektiven Empfindungslebens hinabzutauchen und das Innerste des Menschen mit selbständiger Kraft zu ergreifen: die Musik. Daher ist es nicht zu verwundern, daß gerade die Romantiker mit ihr die innigste Fühlung suchten und sie als die eigentlich romantische Kunst in Anspruch nahmen. Wackenroder und Tieck sind auch auf musikalischem Gebiete Führer und Pfadfinder für die Romantik. Wackenroder erklärte es für sein „Lieblingsobjekt, über Musik zu kritisieren und ästhetisieren". Die Verschiebung seines Interesses von der Malerei zu der Musik findet bereits am Schluß der „Herzensergießungen" in der Schilderung des „merkwürdigen, musikalischen Lebens des Tonkünstlers Joseph Berglinger" ihren Ausdruck. Es handelt sich um die Lebensgeschichte eines von inneren Qualen und Zweifeln zerrissenen Menschen. Gegen den Willen seines Vaters widmet sich Joseph der Musik. Zu diesem äußeren Konflikt tritt der innere Kampf in seiner Seele, der Zwiespalt zwischen dem Leben und dem Ideal seiner Kunst. Sein weiches Gemüt beunruhigt sich bei dem Gedanken, daß er über der Hingabe an die ideale Welt des Schönen die Pflichten des tätigen Lebens versäume. „Die Kunst ist eine verführerische, verbotene Frucht; wer einmal ihren innersten, süßesten Saft geschmeckt hat, der ist unwiderbringlich verloren für die tätige, lebendige Welt" (Herz. S. 139). Wenn er den Harmonien der Musik folgt und lauscht, wie die Töne wachsen und fortschreiten, dann ist ihm, als ob seine Seele die Flügel ausspanne und zum Himmel emporschwebe. Dann versinkt die Gegenwart vor ihm. „Es war, als wenn seine Seele losgebunden vom Körper wäre und freier umherzitterte, oder auch, als wäre sein Körper mit zur Seele geworden" (Herz. S. 132). Rudolf Köpke bezeugt die Verwandtschaft der Erlebnisse Berglingers und Wackenroders.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0048
gefördert durch die DFG

Schmerzlich empfand es Wackenroder, daß er „mehr dazu geschaffen war, Kunst zu genießen als auszuüben". Doch gerade als Kunstliebhaber hinterließ er feingefühlte und tiefe Bemerkungen über die Musik. In den „Phantasien" schreibt er: „Die Musik aber halte ich für die wunderbarste der Empfindungen, weil sie menschliche Gefühle auf eine übermenschliche Art schildert, weil sie uns alle Bewegungen unseres Gemüts unkörperlich, in goldene Wolken luftiger Harmonien gekleidet, über unserm Haupte zeigt, — weil sie eine Sprache redet, die wir im ordentlichen Leben nicht kennen" (Phant. S. 167). Sogleich wendet er sich auch auf musikalischem Gebiet gegen jedes verstandesmäßige Erfassen. Berglinger empfindet es als eine Qual, daß seine Kunst eine beinahe handwerkliche Technik hat und theoretisch auf mathematischen Vernunftgesetzen beruht. Er beklagt sich bitter darüber, daß er, statt frei zu fliegen, erst lernen müsse, in dem unbehilflichen Gerüst und Käfig der Kunstgrammatik herumzuklettern" (Herz. S. 142).

Die Musik mußte ihrem ganzen Wesen nach für Wackenroder Herzensoffenbarung sein. Keine andere Kunst vermag Tiefsinnigkeit, sinnliche Kraft und phantastische Bedeutsamkeit auf eine so rätselhafte Weise zu verschmelzen. Erst im Spiegel der Töne lernt sich das menschliche Herz kennen. Diese Kunst wirkt um so mächtiger auf uns, je dunkler und geheimnisvoller ihre Sprache ist. Die Tonkunst allein versteht es, die Gefühle des Menschenherzens zu verdichten und festzuhalten, und sie lehrt uns, „das Gefühl selbst zu fühlen". Um dieser Eigenschaften willen erscheint Wackenroder die Musik als die Kunst der Künste. Er räumt ihr eine Vormachtstellung ein, die im Leben und Fühlen, Glauben und Denken der Romantiker eine große Rolle spielen sollte. Auch mit den Gattungen der Tonkunst beschäftigt sich Wackenroder. Die Tanzmusik hält er für die älteste und ursprüngliche Musik. Von Herzen liebt er heitere, fröhliche Töne. Aber als edelste und höchste Gattung sieht er die geistliche, die Choral- und Kirchenmusik an, „die wie ein ewiges ‚miserere mei domine!' klingt, und deren langsame, tiefe Töne gleich sündenbeladenen Pilgrimen in tiefen Tälern dahinschleichen" (Phant. S. 176).

Das eigentliche Wesen der Musik läßt sich nach Wackenroders Meinung nicht verstandesgemäß erklären. Wackenroder wehrt sich ausdrücklich dagegen, Tonstücke durch Worte zu erläutern, „die reichere Sprache nach der ärmeren abzumessen und in Worte aufzulösen, was Worte verachtet ... Wer das, was sich nur von innen heraus fühlen läßt, mit der Wünschelrute des untersuchenden Verstandes entdecken will, der wird ewig nur Gedanken über das Gefühl und nicht das Gefühl selber entdecken" (Phant. S. 186). Wohl bei keinem Frühromantiker war die Gemütseite so sehr entwickelt wie bei Wackenroder. Mit seiner starken Betonung des Gefühls steht er dem Sturm und Drang nahe. Doch trägt er auch schon

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0049
gefördert durch die DFG

den typisch romantischen Zug zum Deutenwollen in sich. Die Kulturträger der 70er Jahre, vor allem Hamann und Herder, hatten über die Vernunft gespottet. Das Streben der Romantiker dagegen ging nach Totalität. Ihr Ziel war, das Ganze der Erfahrung zu überblicken und sich der Einheit bewußt zu werden, die darin zur wechselnden Erscheinung kommt. Sie waren sich darüber klar, dieses Ziel mit dem Gefühl allein nicht erreichen zu können. Aus dieser Einstellung stammt die Neigung des Romantikers zu deuten. Immer hat er ein Geheimnis zu enthüllen. Er geht dem Verstande denkend nach und scheut nicht davor zurück, das Gefühl zu analysieren. Selten schlägt er dabei ins Rationalistische um und zieht an das Tageslicht, was im Dunkel der Brust bewahrt bleiben soll. Gerade die Gefühlsanalyse hat die Romantik besonders da fruchtbar gemacht, wo es galt, Licht in die Tiefen des Unbewußten zu tragen, nämlich auf dem Gebiete der Kunstbetrachtung und in der Erfassung des Religiösen. Die Verknüpfung von klarem Bewußtsein und dem Bedürfnis, das Unbewußte im Menschen nicht durch Vernünftelei zu zerstören, wurde von Ricarda Huch als wesentliches Merkmal der Frühromantik bezeichnet. Wackenroder ist in dieser Beziehung ein typischer Vertreter. „Wie jedes einzelne Kunstwerk", schreibt er, „nur durch dasselbe Gefühl, von dem es hervorgebracht ward, erfaßt und innerlich ergriffen werden kann, so kann auch das Gefühl überhaupt nur vom Gefühl ergriffen und erfaßt werden" (Phant. S. 187). Sträubt sich Wackenroder hier also, den Gefühlsinhalt vernunftmäßig zu deuten, so sucht er ihn doch zu vollem Bewußtsein zu bringen. Das Gefühl soll Gefühl bleiben, aber als solches auch zur Erfassung gelangen, denn gerade als Gefühl hat es einen starken Erkenntniswert.

Es ist der Grundzug der „Herzensergießungen", die Kunst als etwas Weihevolles zu betrachten. Wackenroder zielt nicht auf höchste Enthüllungen für den Verstand. Er will nicht den Schleier vom Geheimnis des künstlerischen Erlebens hinwegziehen. Dennoch möchte er etwas vom Wesen und der Tätigkeit des Künstlers sagen. Einmal bezeichnet er die Künstler als die „Höchsten unter den Irdischen". In einem seiner Aufsätze in den „Herzensergießungen" versucht Wackenroder in Form einer Erzählung das Rätsel des künstlerischen Schaffens zu lösen. In „Raffaels Erscheinung" berichtet er: Lange Zeit trug sich Raffael mit dem Gedanken, die Madonna in ihrer ganzen Holdseligkeit darzustellen, aber sein Können versagte. Nur dunkel ahnte er die richtigen Züge, und seine Seele war in beständiger Unruhe, bis sich ihm eines Nachts im Traume die Heilige Jungfrau selbst offenbarte. „Wird man nun nicht endlich begreifen", fährt Wackenroder fort, „daß all das profane Geschwätz über die Begeisterung des Künstlers wahre Versündigung sei — und überführt sein, daß es dabei doch geradezu auf nichts anderes als den unmittelbaren göttlichen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0050
gefördert durch die DFG

Beistand ankomme?“ (Herz. S. 8). Durch ein Wunder also, durch göttliche Eingebung gelangt der Künstler nach Wackenroders Meinung zu seinen Schöpfungen. Es ist daher frevelhaft, „mit verwegenem Mut über den Geist erhabener Künstler sich hinwegzuschwingen.“ Nur mit Andacht darf man an das Werk eines großen Künstlers herantreten. Wackenroder klagt über seine unfromme Zeit, in der „Bildersäle betrachtet werden als Jahrmärkte, wo man neue Waren im Vorübergehen beurteilt, lobt und verachtet; und es sollten Tempel sein, wo man in stiller, schweigender Demut und in herzerhebender Einsamkeit die großen Künstler . . . bewundern möchte“ (Herz. S. 79). Für Wackenroders frommen Sinn ist es „ein heiliger Feiertag“, wenn er „mit Ernst und vorbereitetem Gemüt“ an die Betrachtung edler Kunstwerke herantritt. Er ermahnt: „Harret wie beim Gebet auf die seligen Stunden, da die Gunst des Himmels Euer Inneres mit höherer Offenbarung erleuchtet; nur dann wird Eure Seele sich mit den Werken der Künstler zu einem Ganzen vereinigen“ (Herz. S. 81).

Ohne irgendwelche philosophische Absichten bereitet Wackenroder mit diesen Auffassungen vom Künstler und vom künstlerischen Schaffen die romantische Philosophie vor. Schon vor Wackenroder hatte man versucht, im Künstler etwas Gottähnliches aufzudecken, indem man sein Schaffen mit der schöpferischen Tätigkeit Gottes verglich. Aber erst in der Romantik galt das Genie als höhere Erscheinung in der Entwicklung, als freierer Mensch von höherem Gesichtspunkt und tieferem Blick und Verständnis. Der Künstler wurde von den Romantikern als Mittler angesehen, denn er nimmt Göttliches in sich wahr und vernichtet sich selbst, um dieses Göttliche zu verkünden, es durch sein Werk den Menschen mitzuteilen. Durch die Gabe des Schauens und die Darstellungsfähigkeit erhebt sich der Künstler nach romantischer Auffassung über den Philosophen, der nur bis zum Begriff vordringt, ohne in der Phantasie zur Anschauung und in der Praxis zur Darstellung gelangen zu können. Schelling hat die romantische Genielehre begründet. Philosoph und Künstler befinden sich nach Schelling in beständiger, innerer Tätigkeit, in einem dauernden Wiedererzeugen der ursprünglichen Handlungen des Absoluten. Der in der Natur unbewußt schaffende Schöpfertrieb wirkt mit Bewußtsein im Philosophen und Künstler. Im Künstler schließt und vollendet sich die mit Bewußtsein produzierende Natur in sich selbst. Es löst sich im Genie der Gegensatz von bewußtem und unbewußtem Schaffen. Schelling bezeichnet den Künstler einmal als das „Idealische“, denn in ihm liegt „das Allgemeine der Idee und das Besondere des Individuums“. Er leitet den Geniebegriff von Gott ab als der absoluten Ursache aller Kunst und nennt Genie ein „Stück aus der Absolutheit Gottes“. Genie ist ihm der Inbegriff der Fähigkeit, die absolute Indifferenz aller möglichen Gegensätze zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen darzustellen. Das

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0051
gefördert durch die
DFG

Kunstwerk aber wächst mit der Fähigkeit des Künstlers, das Universum in Gott zu schauen, und die Endlichkeit mit der Unendlichkeit zu verknüpfen. Den wahren Künstler stellt sich Schelling ähnlich wie Wackenroder „still, einfach, groß und notwendig wie die Natur“ vor.

Die hohe Stellung, die Wackenroder dem Künstler zuweist, ergibt sich aus der Bedeutung der Kunst innerhalb seiner Weltanschauung. Die Kunst sei neben der Natur, erklärt Wackenroder, das Organ, durch das Gott zu den Menschen spreche. Mittels dieser beiden „wunderbaren Sprachen“ sei es dem Menschen vergönnt, die himmlischen Dinge zu erfassen und zu begreifen, soweit dies überhaupt sterblichen Geschöpfen möglich ist. „Seit meiner frühen Jugend“, schreibt Wackenroder, „war mir die Natur immer das gründlichste und deutlichste Erklärungsbuch über Gottes Wesen und seine Eigenschaften. Das Säuseln in den Wipfeln des Waldes und das Rollen des Donners haben mir geheimnisvolle Dinge von ihm erzählt“ (Herz. S. 65). „Diese Dinge haben meinen Geist von der Allmacht und Allgüte Gottes erfüllt“ (Herz. S. 65). Aus Gottes „geheimnisvoller Werkstatt“ ging die Welt hervor. „Er hat das ganze Erdenrund mit seinem Blick umfaßt und den Strom seines Segens über den ganzen Erdkreis ausgegossen“ (Herz. S. 45). In den „Herzensergießungen“ vertritt Wackenroder die von der Romantik verkündete Auffassung von der Welt als einem Kunstwerk der Gottheit. „Man möchte vielleicht sagen, daß Gott die ganze Natur und die ganze Welt auf ähnliche Art, wie wir ein Kunstwerk, ansehen möge“ (Herz. S. 69).

Die zweite der „wunderbaren Sprachen“ ist die Kunst. Während Gott die Sprache der Natur selbst von Ewigkeit zu Ewigkeit redet, ist die Kunst eine Schöpfung, wie sie sterblichen Wesen hervorzubringen vergönnt ist (Herz. S. 49). Die Gabe des künstlerischen Schaffens stammt aus der „ewigen, allgemeinen Quelle“. Die ursprüngliche, allgemeine Schönheit sieht Gott allein. Der Mensch vermag nur ein winziges Teilchen davon zu erfassen. Der Schöpfer hat tausendfältige Keime über die Erde ausgestreut, die in der Kunst vielfache Frucht tragen. „Gott erblickt in jedem Werke der Kunst, unter allen Zonen der Erde, die Spur von dem himmlischen Funken, der, von ihm ausgegangen, durch die Brust des Menschen hindurch, in dessen kleine Schöpfungen überging, aus denen er dem großen Schöpfer wieder entgegenglimmt“ (Herz. S. 47). Durch den Funken des himmlischen Geistes, wie er sich in der Kunst offenbart, erhält der Mensch Anteil am Göttlichen. Daher muß es das Streben jedes Menschen sein, „sich durch den Wust von Trümmern, worauf das Leben zerbröckelt, hindurchzuarbeiten und sich an der Kunst, der Großen, Beständigen, die über alles hinweg bis in die Ewigkeit hinausreicht, mächtiglich festzuhalten, — die uns vom Himmel herab die leuchtende Hand bietet, daß wir über dem wüsten Abgrunde in kühner Stellung schweben zwi-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0052
gefördert durch die DFG

schen Himmel und Erde“ (Phant. S. 181). Es liegt im Wesen der Kunst, daß sie in Bildern der Menschen redet und sich also einer Art Hieroglyphenschrift bedient, deren Zeichen wir verstehen, aber hinter diesen Zeichen steht das Unendliche, das über alle Begrifflichkeit hinausgeht. Die Kunst hat die Eigenschaft, „das Unsichtbare, das über uns schwebt“, in unser Gemüt zu ziehen. „Sie schmelzt das Geistige und Unsinnliche auf eine so rührende und bewundernswürdige Weise in die sichtbaren Gestalten hinein, daß unser ganzes Wesen von Grund auf bewegt und erschüttert wird“ (Herz. S. 67).

Wackenroder nimmt für die Kunst alles das in Anspruch, was in der andern ebenso unerklärbaren Welt, in der Welt des religiösen Erlebnisses, besteht. Religion und Kunst werden ihm zu zwei engverbundenen Schwestern. Diese Verknüpfung von Kunst und Religion wurde bereits einmal erwähnt, als von den Nazarenern die Rede war. Nun wird auf philosophisch-vertiefter Grundlage der Sinn und die Bedeutung dieser Verknüpfung erst klar, und man erkennt, aus welchen tieferen Gründen heraus Wackenroder die Grundbedingung alles künstlerischen Empfindens in der Religion sieht. Erst aus dem Zusammenfließen dieser beiden Ströme ergibt sich für Wackenroder ein schönes Leben. Kunst und Religion gelten ihm nicht nur als die besten Führerinnen des Menschen für sein äußeres Leben, sondern sie sind auch für das menschliche Gemüt tiefe und köstliche Fundgruben von Gedanken und Gefühlen. Sie gleichen zwei Hohlspiegeln, die alle Dinge der Welt sinnbildlich abspiegeln, so daß man, wie in einem Zauberspiegel, den wahren Geist aller Dinge erkennen und verstehen kann.

In schlichter Einfachheit und frommer Demut schrieb Wackenroder diese Gedanken nieder, ohne zu ahnen, daß er damit Probleme berührte, die kurze Zeit darauf im Mittelpunkt der romantischen Philosophie stehen sollten. Mit Schelling fordert er, in allem Endlichen das Unendliche zu erblicken. In jeder künstlerischen Darstellung sieht er eine symbolische Bedeutung, eine Anspielung auf die Geheimnisse eines höheren Lebens. Wackenroder vertritt damit eine typisch romantische Auffassung. Jedes echte Kunstwerk galt dem Romantiker als symbolische Darstellung des Unendlichen. Das Höchste, Letzte kann eben, weil es für den Menschen unsagbar und unerklärbar ist, nur allegorisch erfaßt werden. Das Kunstwerk wird dadurch zum Mittel höherer Erkenntnis. Wackenroder zielt mit diesen Gedanken dahin, wo Schellings ästhetischer Idealismus steht. Für Schelling ist die Kunst gewissermaßen der Schlußstein der Philosophie. Die Kunst allein vermag das absolut Identische durch ihr Produkt, das Kunstwerk, zu veranschaulichen. Nur in der Kunst hat die intellektuelle Anschauung Objektivität. Die Kunst steht daher höher als die Philosophie und wird für den Philosophen das Letzte und Höchste, „weil

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0053
gefördert durch die DFG

sie gleichsam das Allerheiligste öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung in reiner Flamme brennt, was in Natur und Geschichte gesondert ist, und was im Leben und Handeln ebenso wie Denken sich ewig fliehen muß". „In der allgemeinen Philosophie schauen wir gleichsam das strenge Antlitz der Wahrheit an und für sich selbst, in deren besonderer Sphäre der Philosophie der Kunst gelangen wir zur Anschauung der ewigen Schönheit und der Urbilder des Schönen" (Sch. W. I. 1. S. 364). Im Kunstwerk ist die vollkommene „Einbildung des Unendlichen ins Endliche" verwirklicht. In seiner Begrenztheit spricht das Kunstwerk Unbegrenztes aus, und es durchdringen sich Allgemeines und Besonderes, Ideales und Reales, Freiheit und Notwendigkeit. Durch diese vollkommene Ineinsbildung ist die Kunst Ausdruck und Abbild des Ewigen und Absoluten.

Wenn man von Wackenroders Bedeutung für die romantische Kunst- und Weltanschauung spricht, darf das Freundschaftsverhältnis, das ihn mit Tieck verband, nicht unerwähnt bleiben. Während der kurzen Jahre dieser Freundschaft übte Wackenroder einen großen Einfluß auf die geistige Entwicklung und das dichterische Schaffen Tiecks aus. Durch Wackenroder wurde Tieck eigentlich erst der Romantik zugeführt. Indem Tieck auf den Grundanschauungen des Freundes weiterbaute, hat Wackenroder mittelbar durch Tieck hindurch auf die Romantik eingewirkt. Die starke charakterliche und seelische Verschiedenheit war es wohl, welche die beiden jungen Menschen gegenseitig anzog und fesselte. Ernst Vincent charakterisiert das Wesen dieser Freundschaft mit folgenden Worten: „Der eine (Tieck) sehnt sich nach Erlösung von seiner Zerrissenheit und Müdigkeit, — er braucht den Freund, um leben zu können —, der andere (Wackenroder) sehnt sich nach Befriedigung des Übermaßes schwärmerischer Liebe in sich, — er braucht den Freund, um einen Gegenstand für die Gewalt seiner Liebe zu haben" (Schöpferische Freundschaft, S. 99). Der junge Tieck war voll Geist und Feuer, voll Kühnheit und Phantasie. Er besaß umfassende Kenntnisse und dichtete mit spielender Leichtigkeit. Diese strahlende und leuchtende Seite seines Wesens zeigte er, wenn er im Kreise seiner Mitschüler Theater spielte oder Shakespeare vorlas. Oft aber fühlte er sich innerlich einsam und von finsteren Mächten hin und her gerissen. Ruhelos und unstät hielt er sich für ausgestoßen aus der menschlichen Gesellschaft. Er war von düsterer Skepsis und Schwermut erfüllt, die ihn zu keinem Glauben und keiner Überzeugung durchdringen ließen. Die inneren Abgründe und Schrecken spiegeln sich in seinem frühen Roman, dem „William Lovell". — Da begegnete der zerrissene, gequälte Tieck dem zarten, schwärmerischen Wackenroder, und dieser erlöste ihn aus seiner Not und dem Zwiespalt seines Wesens. Er lehrte ihn an Phantasie und Kunst als an objektive Lebensmächte glauben. Die reine Begeisterung und der gläubige Idealismus Wackenroders rissen ihn mit.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0054
gefördert durch die DFG

Wackenroders fromme Innigkeit zog ihn in ihre Sphäre und übte eine zauberhafte Macht auf ihn aus. Zu einer solchen Mittlerrolle eignete sich Wackenroder besonders dadurch, weil seine Anschauungen durchaus poetisch und künstlerisch und seine Kunstandacht völlig undogmatisch war. Dazu kam, daß Tieck als Schauspielernatur und Meister der Anempfindung sich leicht in die Gedanken des Freundes hineinfand. Nach dem Abgang von der Schule folgte ein für beide Teile bitteres Jahr der Trennung. Tieck bezog die Universität zu Halle, während Wackenroder zunächst noch in Berlin bleiben mußte. Erst das Sommersemester des Jahres 1793 brachte den Höhepunkt und die Erfüllung der Freundschaft. Die gemeinsamen Wanderungen ins Frankenland führten zur Entdeckung des deutschen Mittelalters. Wackenroder war der Führer, und seine Begeisterung strömte auf den Freund über. Auf diesen Wanderungen nahmen die blassen Vorstellungen von der Vergangenheit, die Tieck aus der Lektüre gewonnen hatte, lebendige Gestalt in ihm an. Er trug zu Wackenroders „Herzensergießungen“ und „Phantasien“ eigene Stücke bei. Aber bald genügte es Tieck nicht mehr, seine Verehrung für die Kunst in subjektiven Ergießungen auszusprechen. Nach den Beiträgen zu Wackenroders Aufsätzen trat das, was der Freund in ihm angeregt hatte, in größeren Dichtungen hervor. Aus eigenem Antrieb diente nun Tieck der Wiedererweckung der Vergangenheit. Schlicht und naiv erzählte er die Geschichte von den Haimonskindern, von den Schildbürgern, von der schönen Magelone u. a. Dann tauchte in Tieck der Plan auf, gemeinschaftlich mit Wackenroder eine altdeutsche Künstlergeschichte mit dem Titel „Franz Sternbalds Wanderungen“ zu verfassen. Vielfach wurde das Unternehmen besprochen, und Wackenroder willigte ein, die Bearbeitung einiger Kapitel zu übernehmen. Der Roman wurzelt ebenfalls in dem Nürnberger Erlebnis der beiden Freunde. Ein Kunstjünger sollte darin aus der Werkstatt Albrecht Dürers über alle Stufen der Kunst bis nach Rom geführt werden. Wackenroder konnte jedoch die übernommene Aufgabe nicht zu Ende führen. Plötzlich erkrankte er, und ein Nervenfieber raffte ihn dahin. Tieck war untröstlich, und nur der Gedanke, der Dahingegangene begleite ihn als guter Geist, ließ ihn das Leben weiter ertragen.

„Entflieh mir nicht, gesellt laß uns durcheilen
Der Kunst und Poesie geweihtes Land,
Ich würde ohne Dich den Mut verlieren,
So Kunst als Leben weiterfortzuführen.“

(Phant. „Der Traum“ S. 319.)

Tieck machte sich allein an die Ausführung des „Sternbald“. Namentlich der erste Teil ist ganz in Wackenroderschem Geiste verfaßt. Es ge-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0055
gefördert durch die DFG

lang die Schilderung jenes „Heldenzeitalters der Kunst“, das Wackenroder so gerne wieder heraufbeschworen hätte. Die Sehnsucht und Lehre des Klosterbruders gewannen lebendige Gestalt. Aus dem ehemaligen, geistlosen Vielschreiber Tieck war ein echter Dichter geworden.

Wenn man die Weiterführung Wackenroderscher Gedankengänge durch Tieck untersucht, so fällt vor allem ein Zug ins Auge. Tieck liebt es, Wackenrodersche Sätze in wortreicher Überschwenglichkeit zu variieren und zu übertreiben. Er ist einseitiger und zugleich paradoxer als Wackenroder. Es handelt sich bei ihm um eine eigenartige Vergröberung und Zuspitzung Wackenroderscher Motive. — Erst durch Vermittlung des Freundes ging Tieck der Sinn für das Religiöse überhaupt auf. Tiecks Wesen entsprach es, die Frömmigkeit und Christlichkeit zu überspitzen. Er war der erste Romantiker, der, ausgehend von den Andeutungen des Klosterbruders, die Konsequenz zog und — man möchte fast sagen — mit dem Katholischwerden spielte. Man erinnere sich an die von Tieck verfaßte Erzählung von der Bekehrung eines jungen, deutschen Malers in der Peterskirche zu Rom. Tieck war es auch, der dem jungen Maler die Frage in den Mund legte: „Kannst du ein hohes Bild recht verstehen und mit heiliger Andacht es betrachten, ohne in diesem Momente die Darstellung zu g l a u b e n?“ (Herz. S. 219). Auch im „Sternbald“ spielt die Klosterfrömmigkeit mit ihrem andächtigen Sehnen eine große Rolle. Das Interesse für katholische Kunst und Dichtung führt Tieck zur Beschäftigung mit Calderon, und er eroberte der Romantik diesen größten Dichter des Katholizismus.

Auf dem Gebiete der Musik baute Tieck ebenfalls auf den Wackenroderschen Voraussetzungen weiter. Zunächst griff er den Satz vom Primat der Musik vor der Sprache auf. Er rühmt die Symphonien, denn „es geschieht hier, daß man Gedanken ohne jenen mühsamen Umweg der Worte denkt, hier ist Gefühl, Phantasie und Kraft des Denkens eins“ (Phant. S. 301). Besonders liebte Tieck die Instrumentalmusik, denn nur in dieser war nach seiner Ansicht die Kunst von allen Schranken der Außenwelt befreit. Hier gab es keine Worte, keinen untergelegten Text mehr. Wegen der rein vokalischen Klanglichkeit gaben die späteren Romantiker Blasinstrumenten, wie Waldhorn und Schalmei, den Vorzug vor den Streichinstrumenten. Der musikalische Hoffmann bezeichnete die Instrumentalmusik als romantischste aller Künste. Zur selben Zeit führte ein musikalisches Genie, wie Beethoven, die Instrumentalmusik zur höchsten Höhe. Beethovens Erscheinung beweist, daß die Romantiker, trotz aller Ungebundenheit und vermeintlichen Willkür, unbewußt einer sie beherrschenden, geschichtlichen Notwendigkeit gehorchten.

Tieck war der erste Romantiker, der es liebte, Sichtbares und Anschauliches durch Töne zu deuten. Für ihn verwandelten sich Gesichtswahr-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0056
gefördert durch die DFG

nehmungen in Rhythmen, und ein geistiger Vorgang nahm für sein Ohr die Melodie eines Musikstücks an. Gedankenverbindungen erschienen als symphonisch verbundene Stimmen. Vor allem für das Gebiet der Lyrik nahm Tieck den Satz von der Vormachtstellung der Töne gegenüber dem Wort in Anspruch. Nur die mit Stimmungen und Klängen musikalisch spielende Poesie galt ihm als „reine" Poesie. Aber was bedeutet es, nur rein äußerlich den Klang und Rhythmus eines Gedichtes in Musik gewandelt zu sehen, wenn noch Begriffe, Vorstellungen und Gedanken zugrunde liegen! Erst dann ist das Ziel erreicht, die Wesensgemeinschaft von Ton- und Dichtkunst hergestellt, wenn auch der Inhalt in Gefühlsmystik aufgelöst wird und die Musik des Wortes zur Musik des Gedankens geworden ist. Seinen klassischen Ausdruck empfing dieser Gedankengang in den oft zitierten und glossierten Versen des Gedichtes, das Tieck in die „Phantasien" aufnahm (S. 297).

„Liebe denkt in süßen Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern,
Nur in Tönen mag sie gern
Alles, was sie will, verschönen."

Tieck ging noch einen Schritt weiter, als er die Frage stellte: „Ist es nun nicht gleichgültig, ob der Mensch in Instrumententönen oder in sogenannten Gedanken denkt?" (Phant. S. 298). Er kommt zu dem Ergebnis, daß „die Musik, als dunklere und feinere Sprache, ihm gewiß oft mehr als jene genügen wird" (Phant. S. 298). Derselbe Gedanke kehrt wieder in der symphonischen Ouvertüre zur „Verkehrten Welt". Dort heißt es unter der Überschrift „violino primo solo": „Wie? Es wäre nicht erlaubt und möglich in Tönen zu denken und in Worten und Gedanken zu musizieren? O, wie schlecht wäre es dann mit uns Künstlern bestellt! Wie arme Sprache, wie ärmere Musik!"

Auch von der eigentümlich romantischen Übertragung der verschiedenen Sinnestätigkeiten- und Äußerungen aufeinander ist in den „Phantasien" die Rede. Tieck spricht dort einmal von der Verwandtschaft von Farbe und Musik. „Der Ton ist der Farbe, die Melodie und der Gang des komponierten Stücks der Zeichnung und Zusammensetzung zu vergleichen" (Phant. S. 296). „Zu jeder schönen Darstellung mit Farben gibt es gewiß ein verbrüdertes Tonstück, das mit dem Gemälde gemeinschaftlich nur eine Seele hat. Wenn dann die Melodie erklingt, so zucken gewiß noch neue Lebensstrahlen in dem Bilde auf, eine gewaltigere Kunst spricht uns aus der Leinwand an, und Ton und Linie und Farbe dringen ineinander und vermischen sich mit inbrünstiger Freundschaft in eins" (Phant. S. 267). Mutig und unentwegt schritt Tieck auf dieser Bahn weiter. Im „Zerbino" charakterisiert sich die Flöte: „unser Geist ist himmelblau,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0057
gefördert durch die
DFG

führt dich in die blaue Ferne", und im „Garten der Poesie" gilt die Gütergemeinschaft der Sinne (Tiecks Werke 10, 251):

„Die Farbe klingt, die Form ertönt, jedwede
hat nach Form und Farbe Zung' und Rede.
Was neidisch sonst der Götter Schluß getrennet
hat Göttin Phantasie allhier vereint,
Sodaß der Klang hier seine Farbe kennet,
Durch jedes Blatt die süße Stimme scheint,
Sich Farbe, Duft, Gesang Geschwister nennet."

Dazu hat Tieck in den „Phantasien" den prosaischen Kommentar geliefert: „Die Mannigfaltigkeit in Blumen und Gesträuchen ist eine willkürliche Musik. Die Gesänge der Vögel, der Klang der Gewässer, das Geschrei der Tiere ist gleichsam wieder ein Baum- und Blumengarten. Die liebste Freundschaft und Liebe schlingt sich in glänzenden Fesseln um alle Gestalten, Farben und Töne unzertrennlich" (Phant. S. 267).

Mit dieser eigenartigen Verschwommenheit, dem Ineinanderfließen der Sinnestätigkeiten, hängt eng die Art des romantischen Kunstgenusses zusammen. Der Romantiker kennt kaum das kunstgerechte Hören der Musik. Er folgt nicht der Stimmführung, der Verschlingung und Lösung der Töne, sondern neigt dazu, sich von der Musik zu weitschweifenden Phantasiebildern anregen zu lassen, die bis zu Gesichten führen können. Wackenroder berichtet, daß beim Musikgenuß vor Berglinger die ganze Welt versunken sei. Oftmals glaubte er beim Anhören heiterer Musik eine fröhliche Schar von Jünglingen und Mädchen auf einer Wiese tanzen zu sehen. Bei manchen frohen, herzerhebenden Gesängen zum Lobe Gottes war ihm, als ob „er den König David im langen, königlichen Mantel, die Krone auf dem Haupte, vor der Bundeslade lobsingend hertanzen sähe" (Herz. S. 130). Auch die bereits zitierte Stelle muß hier erwähnt werden, wo Wackenroder mit starker Bildhaftigkeit die Kirchenmusik charakterisiert, indem er ihre Töne mit sündenbeladenen Pilgrimen vergleicht. Tieck berichtet in den „Phantasien" (S. 307) von einer Symphonie, die ein berühmter Tonkünstler zum Macbeth geschrieben hatte. Deutlich glaubte Tieck beim Anhören dieser Musik die trübe, neblige Heide und den im Dämmerlicht sich schwingenden Hexenreigen zu sehen.

Überblicken wir noch einmal kurz Wackenroders Werk, so erkennen wir, daß von dieser schlichten Persönlichkeit eine ungeheure Fülle von Anregungen ausging, daß sich hinter seiner einfachen Natürlichkeit eine starke Originalität verbirgt. Das Bedeutsame an Wackenroder ist nicht die Kritik an der veräußerlichten Zeitkunst, sondern die Darbietung neuer Ziele und Ideale. Man darf allerdings nicht glauben, daß die romantische Kunst- und Weltanschauung von Wackenroder bedingt worden sei. Was

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0058
gefördert durch die DFG

sich um die Wende zum 19. Jahrhundert vorbereitete, hätte sich auch ohne Wackenroder vollzogen. Wackenroder war nur ein Organ, in dem sich die neue Bewegung zum Ausdruck brachte. Aber es ist sein Verdienst, daß er, ferne aller eiteln Anmaßung, in stiller Sammlung des Gemüts und in liebevoller Empfänglichkeit, das keimende Neue fühlte und in Worte zu fassen vermochte. Der Charakter eines geistlichen Einsiedlers war vielleicht am geeignetsten, um die romantische Stimmung vorzubereiten. Wackenroder predigte nicht nur die Einheit von Kunst und Leben, sondern strebte auch danach, diese Einheit in sich zu verwirklichen. Daher wird sich auch ein dauerndes, liebevolles Interesse an seine Persönlichkeit und sein Werk knüpfen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0059

gefördert durch die
DFG

Der dramatische Aufbau von Shakespeares „Hamlet“[1])

Von

Gustav Künstler

Es ist eine weit verbreitete Anschauung, daß Shakespeares Bühnenstücken kein planvoller Aufbau zugrunde liege; sie gelten als köstliche Früchte einer ungezügelten, elementaren Naturkraft. Nun ist es allerdings wenig ergiebig, in Shakespeares Dramen nach der Folgerichtigkeit von Exposition, Steigerung, Peripetie, Fall und Katastrophe oder derjenigen von erregendem Moment, tragischem Moment und dem der letzten Spannung zu suchen; besonders die Forderung der Dreieinheit von Ort, Zeit und Handlung zeigt sich mißachtet. Spuren dieser Elemente gibt es natürlich auch bei Shakespeare, als Aufbaugesetz bestimmen sie aber seine Werke nicht. Findet sich dieses gesuchte Gesetz, das allein aus der Unkenntnis anderer zum Gesetze schlechthin werden konnte, in Shakespeares Dramen nicht, so hat dies nicht zu bedeuten, daß nicht ein ganz anderes wirksam sein kann.

Im folgenden wird der Versuch unternommen, „Shakespeares interessantestes und größtes Werk“ (Strindberg), den „Hamlet“, in seinem Aufbaue aufzufinden und aufzuklären. Es soll weder von gedanklichen Tiefen des Themas, noch von dessen historischer Bedeutung gehandelt werden; das Kunstwerk einzig in seiner Erscheinung (nicht in seiner Bedeutung) ist Gegenstand der Untersuchung. Sie besteht aus zwei Hauptteilen. Der erste versucht, die Anlage von Szenen, wie besonders deren organisches

---

[1]) Die Arbeit ist der Absicht entsprungen, eine an Werken der bildenden Kunst geschulte Beobachtungsweise an einem literarischen Kunstwerke zu versuchen. Sie bleibt streng beim Thema, vermeidet jeden noch so nahen Ausblick. Die Arbeit war bereits 1933 fertig. Die aus dem Befürchten, überholt zu sein, lange verzögerte Lektüre von Levin L. Schückings Buch „Der Sinn des Hamlet (Kunstwerk, Handlung, Überlieferung)“, Leipzig 1935, offenbarte die Andersartigkeit. Es war unnötig, vorliegende Arbeit zu ändern, weshalb auch jeder weitere Hinweis auf Schücking unterbleibt, auch wenn auf manche Fragen — z. B. diejenige der richtigen Einordnung des „Sein oder nicht Sein“-Monologs — gegensätzlich geantwortet wird. — Der Verf. dankt Herrn Dr. Ludwig Münz in Wien für sein anregendes Interesse während des Entstehens der Arbeit und Herrn Professor Dr. Oskar Wulff in Berlin für bemerkenswerte Hinweise, die der endgültigen Durchsicht des Manuskriptes noch nutzbar gemacht worden sind.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0060
gefördert durch die DFG

Herauswachsen aufzuzeigen, und zeichnet notwendigerweise in Kürze das dramatische Geschehen nach. Der zweite Hauptteil hat das Ganze zum Gegenstande und stellt die Art der in der Komposition der Figuren wie des Dramas selbst waltenden Gesetzlichkeit fest.

* * *

Der 1. Akt erhält den Hauptakzent durch den Racheauftrag, den der Geist Hamlet erteilt. Die Auftragerteilung ist der Auslöser der Handlung und muß, damit sie beginnen kann, als Szene stark hervorgearbeitet, gleich zu Beginn erfolgen. Die Schwierigkeit, diese Forderung zu erfüllen, leuchtet unmittelbar ein: wie sollte eine das Schicksal der Hauptpersonen zutiefst anfassende Szene wirksam sein, wenn die Hauptpersonen nicht bekannt sind, nichts von ihnen bekannt ist? Ein Aufführen der Personen ohne den auslösenden Motor würde hingegen in bloßem Schildern, undramatisch verlaufen. Shakespeare weiß diese Klippe nicht nur zu umschiffen, sondern macht sie zu einem Markstein höchster dramatischer Genialität.

Wesentlich ist, daß sich das Drama nicht allein bedacht zeigt auf die beiden Faktoren: Spielfigur — Handlung, sondern auch auf den dritten Faktor: Zuschauer. Durch seine Einbeziehung ist die Zweidimensionalität, Bühnenfigur — Handlung, zum Raume erschlossen; der Zuschauer wird vom außenstehenden Beobachter zum Mitspieler, muß das Drama miterleben, miterleiden: er tritt ein in die Wirklichkeit des Werkes. Im Drama der Griechen war der Zuschauer als Chor körperlich einbezogen; die Spielfiguren waren der gleichen unentrinnbaren Gesetzlichkeit unterworfen wie er selbst. Die Handlung war vom „Schicksal“ bestimmt und wurde kritiklos hingenommen, im (religiösen) Glauben an seine Unabwendbarkeit. Bei Shakespeare ist der Zuschauer geistig einbezogen. Die Bühne ist eine Welt des Scheines, die Wirklichkeit des Werkes Scheinwirklichkeit. Spielfigur und Zuschauer sind nicht der gleichen Gesetzlichkeit unterworfen. Um dem Ablaufe der Handlung teilnahmsvoll zu folgen, muß der Zuschauer erst an die Notwendigkeit des Geschehens glauben, er muß Handlungsweise und Schicksal der Spielfiguren verstehen können.

Die spukhafte Gespensterscheinung wird in der 1. Szene schrittweise vorbereitet. Die Bühnenbemerkung lautet: „Helsingör. Eine Terrasse vor dem Schlosse“; weiterhin nur knappste Hinweise auf das Auf- und Abtreten der Spielfiguren. Bernardo tritt zum wachehaltenden Franzisco. Nach Abverlangen der Parole erkennt ihn dieser und anerkennt seine Pünktlichkeit. Der unbestimmte Hinweis auf die Zeit wird sofort aufgegriffen: „Es schlägt schon zwölf, mach' dich zu Bett, Franzisco.“ — Mitternacht — „...'s ist bitter kalt und mir ist schlimm zu Mut.“ Diese (zunächst) bedeutungslose Bemerkung vertieft die Mitternachtstimmung

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0061
gefördert durch die DFG

ins Unheimliche. Es ist bemerkenswert, wie sich alles aus sich selbst zu entwickeln scheint; die Situation „Wacheablösung“ an sich beinhaltet als selbstverständlich zwei Gesprächsmöglichkeiten: die bereits ausgewertete Bemerkung über die Zeit und die Frage nach dem Verlaufe der Wache. Wenn nun Bernardo nach Franziscos Bemerkung: „. . . und mir ist schlimm zu Mut . . .“ fragt: „War eure Wache ruhig?“, ist dies nicht selbstverständlich; denn die nächstliegende Frage nach den Ursachen unterbleibt, sie werden ohne weiteres im Ablaufe der Wache angenommen: der hastig fragende Bernardo erwartet etwas, wobei einem nur allzu leicht schlimm zu Mute werden kann. Die Vorbereitung ist wieder einen Schritt weiter gedrungen. Das drohende Unbekannte wird nach Horatios Auftritt näher bestimmt, ohne daß es dem Zuschauer klar würde. Horatio zweifelt, und Bernardo bemüht sich, durch nochmaliges Erzählen eines dem Zuschauer bisher noch unbekannten Erlebnisses Horatios Zweifel zu besiegen: „Die allerletzte Nacht, als eben jener Stern vom Pol gen Westen in seinem Lauf den Teil des Himmels hellte, wo jetzt er glüht, da sahn Marzell und ich, indem die Glocke eins schlug . . .“ Der Zuschauer erlebt mit, mit Auge und Ohr: der Geist taucht auf! Alle erstarren vor dieser Wirklichkeit. Auch Horatio muß glauben — und mit ihm der grausig erschütterte Zuschauer.

Ist das Erscheinen des Geistes als Tatsache hingenommen, entspringen zwangsläufig Fragen nach der Ursache des Auftauchens, welche in das Milieu des Stückes leiten. Die unbestimmte Neugier des Zuschauers wird sogleich ausgenützt, indem zur scheinbaren Befriedigung nötige Handlungsvoraussetzungen mitgeteilt werden; doch bald erweisen sich die Mitteilungen mit dem Auftauchen des Gespenstes zusammenhanglos. Unter dieser Spannung erfährt der Zuschauer von der weiterhin wichtigen Tatsache der Kriegsrüstungen des jungen Norwegerprinzen Fortinbras, der eine ehemalige Niederlage seines Vaters rächen will. Horatio vermutet für das Erscheinen des Geistes stärkere Beweggründe als das Schicksal des Staates. Welche . . .? Alle möglichen Vermutungen der Zuschauer waren nacheinander als unrichtig ausgeschaltet worden. Horatio: „Vertraun wir, was wir diese Nacht gesehn, dem jungen Hamlet; denn bei meinem Leben, der Geist, so stumm für uns, ihm wird er reden“. Eine ereignisgedrängte Szene ist vorüber und zum ersten Male fällt der Name der Hauptperson; dazu in derartig unzufälliger Weise, daß sie — sogleich mit der unheimlichen Erscheinung in Verbindung gebracht — von dunklem Verhängnisse verfolgt erahnt wird. Bevor Hamlet zu sehen ist, wirft sein Schicksal unheimliche Schatten. Der Zuschauer ist ins Vertrauen gezogen als Mitwisser eines Geheimnisses, das Hamlet selbst nicht kennt. Auf diese Weise ist alle Unbefangenheit gegenüber dem Bühnengeschehen ausgeschaltet, vielmehr möchten Anteilnahme und Neugier

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0062
gefördert durch die DFG

den Gang der Handlung beeinflussen. Der Ruf nach Hamlet ist elementar ausgebrochen.

2. Szene. Ein Staatszimmer im Schlosse. Es treten auf: der König, die Königin, Hamlet, Polonius, Laertes, Voltimand, Kornelius, Herren vom Hofe und Gefolge. Der König sagt dem versammelten Hofstaate gerade diejenigen Dinge, welche für den Zuschauer zum Verständnisse der Handlung von allergrößter Bedeutung sind: daß er kurz nach König Hamlets, seines Bruders, Tode dessen Witwe, die Erbin des Staates, zur Frau genommen. Für wen sind diese Mitteilungen bestimmt? für den Hofstaat, der ohnedies alles weiß? ... Es handelt sich in reinster Form um Worte ins Publikum — und Gedanken, wie sie zur Qual gesteigert im jungen Hamlet leben müssen. Die Verbindung mit der aus Kenntnis der Situation sogleich vertrauten Wirklichkeit der Bühne schaffen erst die schmeichlerischen Dankesworte an den Hofstaat. Der König entsendet Boten zu Fortinbras' Oheim, um dem jungen Prinzen die Rüstungen gegen Dänemark zu verwehren. Zum zweiten Male wird Fortinbras erwähnt, der Sohn, der danach brennt, die Sache seines verstorbenen Vaters aufzunehmen. Für den Augenblick noch bedeutungslos, ist im Hintergrunde dieses tiefräumigen Dramas ein heldenhaftes Vater-Sohn-Motiv erstanden; es bildet weiterhin einerseits einen Beziehungspunkt für den tiefblickenden Zuschauer, andrerseits ordnet es die Fortinbrashandlung der Hamlethandlung zu. Nach Erledigung der Gesandtschaft wendet sich der König an Laertes, der um die Erlaubnis, nach Frankreich zu reisen, bittet, und zu dessen Vater Polonius. Abermals ein Vater-Sohn-Motiv, jedoch nicht das männliche der Fortinbras, sondern die kindliche Spielart des Bevormundungsverhältnisses Vater-Sohn, König-Untertan. „Doch nun mein Neffe Hamlet und mein Sohn —.“ Hamlet ist plötzlich Mittelpunkt; die durch die Zwischenhandlung ein wenig erlahmte Erwartung ist mit einem Schlage aufgestachelt. Strindberg — und nach Strindbergs Irrmeinung auch Goethe — erachtet die Komposition des „Hamlet“ mit ihren „Nebenhandlungen und Ausflügen“ für novellenartig. Das Urteil ist unverständlich; die Nebenhandlungen stehen mit der Haupthandlung immer in dramatischer Verbindung; sie sind skizzenhaft behandelt und durch Ablenkung der Aufmerksamkeit des Zuschauers weniger sichtbar, in die Tiefe geschoben (Tiefräumigkeit), wo sie in ihrem Zusammenhange mit dem Hauptgeschehen, sobald dies ähnliche Formen findet, jeweils beispielweisend auftauchen. Seit dem Ende der 1. Szene, als sich spontan der Wunsch regte, Hamlet vom Erscheinen des Geistes zu verständigen, bis zum Augenblicke, da die Spielhandlung tatsächlich auf ihn zutreibt, hat sich die Situation trotz der Kürze der Zwischenhandlung derartig geändert, daß nicht mehr der naive Wunsch im Vordergrunde steht, einem Unbekannten etwas mitzuteilen, sondern das Verlangen, Hamlet erst

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0063
gefördert durch die DFG

wenigstens im Umrisse seines Wesens zu erfassen. Durch des Königs Erzählung von seiner raschen Heirat der königlichen Witwe, Hamlets Mutter, und durch sein ad oculos demonstriertes königliches Gehabe regen sich ungewisse Fragen, die sich unter Leitung des männlichen (Fortinbras) und des kindlichen (Laertes) Vater-Sohn-Motivs kristallisieren: wie wird der königliche Prinz sich zum Könige verhalten, der nicht sein Vater ist, sondern unliebsamer Gatte seiner Mutter? — Ist Hamlet Fürst oder Untertan, Sohn oder bloß Nachkomme? Die Elementarität der nach dem Wesen der Hauptperson zielenden Fragen unterbricht den Gang der Handlung und schafft den Raum, aus dem die Hamletfigur komplex ins Licht treten kann. Von größter Bedeutung ist es nun, daß Hamlets bald ablehnendes, bald gleichgültig willfähriges Betragen gegen das Königspaar die erwartete Entscheidung nicht bringt. Er bezeichnet das wahrnehmbare Tun als Schein gegenüber der Wirklichkeit des verborgenen Innern. Diese Spaltung der Wesenheit in ein äußerliches, spielerisches Treiben und Erscheinen und in ein innerliches, geistig- gefühlsmäßiges Sein teilt sich dem Stücke mit: die Hamletfigur der Spielhandlung benützt immer eine verhüllende Maske, die Wirklichkeit, die das Treiben der Bühnenfigur erklären kann, bleibt den übrigen Spielfiguren verborgen; sie wird allein dem Zuschauer offenbar in Monologen oder monologähnlichen Szenen, die außerhalb der Handlung stehen. Der Zuschauer gewinnt auf diese Weise zwei Bilder Hamlets, die den ungeheuren Unterschied zwischen seelischem Sein und schicksalbestimmtem Geschehen in seiner Spannweite als Tragödie abgrenzen. Die Monologe sind Tatsachenberichte vom Innenleben Hamlets, durch welche erst der wirkliche Stand der Tragödie aufgezeigt wird: diese wirkt somit nicht eigentlich im Stück, sondern im Innern Hamlets, wird durch die Vorgänge des Stücks nur bedingt. Hamlets Seele entblößt sich schon im ersten Monolog in ihrer ganzen Zerrissenheit. Am Eingange zur „Wirklichkeit Hamlet“ steht der Wunsch nach Selbstvernichtung, entsprungen der mit maßlosem Ekel gewonnenen Erkenntnis des irdischen Treibens. Vom Wunsche zu vergehen bis zur endlichen Erlösung durch den Tod reicht Hamlets Tragödie. Der Todeskeim steckt in ihm, das Schicksal schreitet unabwendbar, weil die beiden menschlichen Beziehungen, aus welchen alles Leben quillt: Eltern — Kind, Mann — Weib, für ihn vergiftet sind. „Es ist nicht und es wird auch nimmer gut.“ Die wieder einsetzende Spielhandlung hat geebneten Weg. Hamlet glaubt der Erzählung vom Auftauchen des Geistes und brennt danach, mit ihm zu sprechen: „Meines Vaters Geist in Waffen! Das ist nicht wohl: mir ahnt von argen Ränken. Wär's nur Nacht erst!“

Die Ungeduld packt auch den Zuschauer. Doch ebenso wie die „Wirklichkeit Hamlet“ die Zeit bis zur Entscheidungsstunde durchleben muß,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0064
gefördert durch die DFG

kann auch für ihn die Mitteilung des Geistes nicht sogleich erfolgen; die Bühne hat ihre Realität. Die Zwischenszene — zunächst Zeitschieber — darf, soll der Offenbarung des Geistes die nötige Wucht bleiben, keine näheren Aufschlüsse mehr bringen. Es folgt als 3. Szene das Familienidyll im Hause des Polonius. Der Gegensatz des Geborgenseins zu Hamlets Entwurzeltheit belebt sich selbst. Hauptfigur bleibt Hamlet, obwohl er die Bühne nicht betritt. Das geistige Gerippe der Szene bildet die Beziehung des jungen Prinzen zu Ophelia; als Handlung erlebt der Zuschauer Laertes' Abschied von Schwester und Vater und Laertes' und Polonius' Warnung an Ophelia, Hamlets Liebesschwüren zu trauen. Durch ähnliche Züge untertänigen Denkens, wie durch ähnliche Gewohnheiten werden Polonius und Laertes als Vater und Sohn sinnfällig. Die Echtheit von Hamlets Liebe ist beiden unmaßgeblich gegenüber der Dienererkenntnis ihrer eigenen Nichtebenbürtigkeit; Hamlets Liebe hingegen, trotz Polonius' derbem Zweifel von Ophelia instinktiv als echt erfühlt, erscheint vorurteilslos gegen Stand und Rang als tiefes menschliches Gefühl; der Spiegel ungetrübter seelischer Lauterkeit des Menschen Hamlet, bevor die Schicksalskatastrophe ihm die Augen aufriß. Als kleine Bauelemente der weiteren Handlung bleiben außerdem das Wissen von Laertes' Abreise und von Polonius' dreister Neugier.

4. Szene. Die Terrasse. Im Zuschauer wirkt noch das Gefühl der Geborgenheit — auf der Bühne schauert die Mitternacht . . . Hamlet, Horatio und Marzellus. Bernardo ist nicht dabei, ohne daß man sein Fehlen bemerkte; er, wie auch der Soldat und Marzellus, waren Hilfsfiguren für das Auftauchen des Gespenstes — diese Aufgabe ist erfüllt; ferner erschienen sie als Freunde Hamlets — diese Rolle übernimmt Horatio; sie scheiden aus. Die Mitternachtsstimmung ist grausig beeinflußt durch die Trompetenstöße und den Geschützdonner des königlichen Gelages; die Nähe des Königs bleibt somit in allem Drohenden, Unheimlichen erfühlbar, sinnlich und gedanklich. Dadurch ist szenisch ein Zusammenhang von Geist und König gestaltet. Die Szene ist eine nochmalige Vorbereitung auf die Eröffnung. Das Phantom winkt Hamlet von seinen Gefährten weg.

5. Szene. Ein anderer Teil der Terrasse: der Geist und Hamlet. Die sicht- und hörbare Nähe von Menschen in der Vorszene ließ das Entsetzen nicht in dem Maße zur Geltung kommen, wie es das räumliche Isoliertsein im tiefen Schweigen der Nacht bewirkt. Hamlet ist allein mit dem Geiste, nichts wird die Offenbarung der Wahrheit verhindern. Der Aufbau der folgenden Mitteilungen ist beachtenswert. Der Geist fordert Hamlet dreimal zur Rache auf: gleich anfangs, ohne Begründung, d. h. diese folgt sofort, nur kann Hamlet (und der Zuschauer) in der Schilderung der infernalischen Qualen zunächst noch keine Racheursachen er-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0065
gefördert durch die DFG

finden; erst als der Geist den Mord zu rächen befiehlt und die gräßliche Mordgeschichte erzählt, wird der Oheim, der Mörder, Blutschänder und Verführer, auch zu demjenigen, welcher Schuld trägt an der peinigenden Unrast des Gespenstes; endlich fordert der Geist Rächung von Hamlet, dem Königssproß, wegen der Schändung von Dänemarks Königswürde. Auch die Schuld der Königin verlangt nach Sühne. Das ergreifende Menschentum des Geistes, wohl das Geheimnis seiner tragischen Wirkung, kommt zum Ausdrucke, als er Hamlet warnt, widernatürliche Blutschuld durch Tötung auch der Mutter — die allerdings vom Morde nichts weiß — auf sich zu laden; hier liegt die Wurzel für die Notwendigkeit seines abermaligen Erscheinens. Hamlet bleibt nach diesen Offenbarungen verwüstet zurück; Körper und Geist versagen den Dienst; nur äußerster Anstrengung gelingt die Erlösung in den Racheschwur. Von den endlich herbeistürmenden Wachegenossen fordert er (ebenfalls dreimal), vom Geiste schaurig unterstützt, Schweigen über die Vorkommnisse. Dieser dreimalige Schwur ist eigenartig und bedeutungsvoll als Besiegeln eines Vertrauensbündnisses. Zwischen Hamlet und den Wachegenossen? . . . Szenisch handelt es sich darum; doch haben sie nicht viel zu verschweigen, da sie außer der Tatsache der Gespensterscheinung nichts wissen, außerdem der dritte Mitwisser, Bernardo, nicht einmal mitschwört. Für die Bühne bedeutet der Schwur, daß die weitere Entwicklung allein auf Hamlet beruhe, dem kein eingeweihter Gegenspieler erstehen kann. Über die Bühne hinweg bedeutet die große Schwurszene aber den symbolischen Abschluß der Einweihung des Zuschauers; denn er allein ist Mitwisser aller Geheimnisse, höchster Vertrauter — nun Hamlet verbunden. Damit endigt der 1. Akt, als gewaltige Exposition der Tragödie.

Das innere Hamletgeschehen, die „Wirklichkeit Hamlet", hat einen großen Weg zurückgelegt: In der Opheliaszene wird Hamlet — noch vor der Katastrophe — als adlig argloser, freier Mensch geschildert; wenn er die Bühne betritt — bereits nach der Katastrophe — folgert sich ihm aus der Weltverachtung notwendig Selbstvernichtung. Er kann nicht leben, nur den Tod erwarten. Und diesem Todgeweihten wird die entsetzliche Rachepflicht auferlegt! Wie wird er sich ihrer entledigen?

2. Akt. Handelt oder zögert Hamlet? Im ersten Falle ginge das Drama in üblicher Art weiter, im zweiten Falle müßte zur dramatischen Belebung des Nichthandelns Neues geschaffen werden, über dessen Art keinerlei Anhaltspunkte bestehen. Handeln wie Zögern ist gemeinsam: das Verstreichen der Zeit.

In der 1. Szene erfährt der Zuschauer zunächst, daß Zeit vergangen ist; dann, daß die Rache bisher verzögert wurde. Die Szene spielt wieder im Hause des Polonius, einem Schauplatze, dessen Abseitigkeit schon im 1. Akte Raum für episodistische Breite ließ. So auch hier. Der Zuschauer

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0066
gefördert durch die DFG

weiß von Polonius' Sohn und Tochter. Von jenem ist bekannt, daß er nach Paris reisen wollte und tatsächlich abreiste; nun wird mitgeteilt, daß er bereits dort weilt. Von Ophelia weiß der Zuschauer, daß sie von Hamlet geliebt wurde; nun erfährt er von Hamlets seltsamem Besuche in ihrer Kammer. Verrückt aus Liebe, schließt Polonius; der Zuschauer hingegen, durch Hamlet selbst auf die Möglichkeit hingewiesen, das zerrüttete Wesen hinter gespielter Narrheit verbergen zu müssen, ahnt Hamlets Qual, einerseits — von der eigenen Mutter aus schließend — auch in der Geliebten nur ein wankelmütiges Weib sehen zu sollen, andrerseits, um zum Handeln frei zu sein, sich aller Bindungen, auch der durch die Geliebte, entledigen zu müssen. An dieser Szene ist bemerkenswert, daß sich die für die Handlung wichtigen Elemente nur erschließen lassen, daß alle diese Mitteilungen indirekt gemacht werden. Vor sich sieht der Zuschauer die senile Narrheit des Polonius und, nach Ophelias Erzählung, dessen Sorge um die Gunst des Königs. Alles Geschehen ist auf die Hamlethandlung bezüglich, für diese bedeutungsvoll und dadurch, das er selbst nicht zu sehen ist, sinnfälliger Ausdruck seines Zögerns. Doch noch etwas anderes geschieht hier: am Ende des 1. Aktes hieß die dramatische Situation „Hamlet und der König“; sie wird aufgehoben durch Hamlets Nichthandeln und durch die Zwischenglieder „Hamlets Verrücktheit“ und „Polonius' Gunsthascherei“ hinübergespielt in die Situation „König und Hamlet“. Inmitten dieses Wechsels ersteht für einen Augenblick die Qual der „Wirklichkeit Hamlet“.

Die 2. Szene spielt wieder bei Hofe und führt mitten in die Situation König — Hamlet. Den König läßt Hamlets wirres Wesen, für das jeder Uneingeweihte im Geschehenen Ursache genug fände, bezeichnenderweise nicht zur Ruhe kommen, und er veranlaßt Rosenkranz und Güldenstern zu Nachforschungen. Die (frohe) Rückkehr der Gesandtschaft, deren Absendung noch vor Augen steht, weist abermals deutlich auf die verstrichene Zeit hin. Fortinbras wird den Kampf gegen Dänemark nicht aufnehmen; er bittet um Durchzugserlaubnis gegen Polen. Zunächst besagt diese Mitteilung nichts; sie zeigt nur ein neuerliches Aufblitzen und weiteres Fortschreiten der eigenartig hintergründigen Fortinbrashandlung. Endlich kommt die Reihe an Polonius. Der König kann seinen Ausführungen keinen Wert beimessen; dennoch bedient er sich sogleich des Alten, um durch Ophelia hinter Hamlets Geheimnis zu kommen. Aus all diesen Szenen und Gesprächen folgert für den Zuschauer Hamlets Zögern. War am Ende des 1. Aktes das Rachethema im dramatischen Vordergrunde, so ist es nach Ausbleiben des Geschehens zurückgedrängt worden, so daß Raum für eine in den Anfängen sich entwickelnde Gegenhandlung wurde. Ihre Triebkraft liegt im Könige, der zu Hamlets Gegenspieler wird. Die Ungleichheit des Paares und seiner Motive erfüllt einen Kosmos

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0067
gefördert durch die DFG

menschlicher Leidenschaften und Leiden. Die Gestalt des Königs ersteht Zug um Zug aus der Handlung und ist sofort durch Verschlagenheit und Tatkraft hauptsächlich charakterisiert, ein skrupelloser Gewaltmensch. — Und Hamlet? Fortwährend ist von seiner qualvollen Zerrüttung die Rede. Der Zuschauer kennt die Ursache nur zu gut; die schleichenden Ausholungsversuche der Polonius, Rosenkranz und Güldenstern wirken somit in gleicher Weise jämmerlich, verächtlich, verräterisch. Aus dieser Situation heraus wird Hamlets herzlicher Empfang der einfachen Schauspieler zum stärksten Protest gegen die Hofgesellschaft. Wie steht es wirklich um Hamlet? Auf seinen Wunsch rezitiert ein Schauspieler die Klage Hekubas beim Tode des Priamus; Priamus—Hekuba: für Hamlet König Hamlet—Königin Gertrud. Die Wahl des Themas offenbart seine Qualen. Erregt durch s e l b s t des Schauspielers Ergriffenheit eröffnet sich die zermarterte Seele in grenzenlosem Abscheu gegen das Zögern. Hamlet monologisiert, der Zuschauer erfährt, was „wirklich" in ihm vorgeht — soweit es Hamlet sich selbst eingesteht; die Einschränkung ist wesentlich. Hamlet hat nicht gehandelt; während des ganzen Monologs folgen keinerlei Erklärungen, nur Selbstvorwürfe, die die Anerkennung der Rachepflicht bezeugen. Was ist es, das sich so groß zwischen Pflicht und Tat stellt? Sollte es nun, durch die neuerliche Aufrüttelung des Gewissens, plötzlich überwunden sein? Keineswegs. Das nimmermüde Hirn schafft sogleich einen Grund für weitere Verzögerung — ein den Mordumständen entsprechendes Schauspiel als Falle für den König zu benützen: „... der Geist, den ich gesehn, kann ein Teufel sein". Das Schauspiel als Tatsachenbeweis — und die dadurch bedingte Verzögerung der Tat — ist mit einem Schlage für den Zuschauer notwendig geworden. Auch für Hamlet? Kann er an der Lauterkeit des väterlichen Geistes wirklich zweifeln? — Hamlet vermag nicht, sich zur Tat zu lösen; der äußersten Verzweiflung scheint für Augenblicke selbst der trügerischste Pfad gangbar gegenüber der absoluten Unwegsamkeit erkannter Pflicht. Diese aufgezeigte Wendung der Seelentragödie Hamlets wirkt voraus zur Höhung der inneren Dramatik des „Sein oder nicht Sein"-Monologs. Obwohl das Zweifeln am Gespenste für Hamlet nicht von Dauer sein kann, ist für den Zuschauer der sinnfällige Schuldbeweis unvermeidlich geworden.

III. A k t. Die folgenden Bühnenvorgänge entsprechen nicht der Erwartung des Zuschauers, die dringend das „Schauspiel" fordert. Gerade diese unbeirrbare Folgerichtigkeit ist ein Hauptmoment des durchaus erreichten Eindruckes der Natürlichkeit. Erwartet der Zuschauer sprunghaft das Schauspiel, so zeigt die reale Bühne erst ein weiteres Stadium der Gegenhandlung, die Entwicklung fordert und ihrer bedarf, auch wenn sie dem Zuschauer unliebsam ist.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0068
gefördert durch die DFG

1. Szene. Ein Zimmer im Schlosse. Es treten auf: König, Königin, Polonius, Ophelia, Rosenkranz und Güldenstern. Auf der Bühne werden die dem Zuschauer schon bekannten Nachrichten vom Mißerfolg der Ausforschungen und von der Ankunft der Schauspieler erstattet: dadurch wird scheinbar überflüssig die Realität des Bühnengeschehens betont. Doch bereits jedes weitere Moment muß sich in den Gedanken des eingeweihten Zuschauers dramatisch verknüpfen; und dies umso unmittelbarer, je weniger er darauf gefaßt ist. Der König glaubt, daß durch die Schauspieler, durch Erregung von Hamlets altem Lieblingsinteresse, sich die gefürchtete Trübung hellen werde — der Zuschauer weiß, daß Hamlet gerade im Gegenteile neuerlich aufgestachelt wurde. Polonius überbringt dem Königspaare in Hamlets Namen die Einladung zum abendlichen Schauspiele, welche arglos angenommen wird; eine ähnliche dramatische Verknüpfung — nur umgekehrt — wie früher, als Hamlet zögerte und der König die Gegenhandlung betrieb. Daß die Einladung durch Polonius erfolgt, ist von geradezu schicksalhafter Groteskheit; Polonius, des Königs Spion und kreatürlicher Hofmann, dazu bestimmt, seinen Herrn in die Falle zu treiben; ein Werkzeug für jedermann, gleichgültig, ob für oder wider eine Sache; ein erbarmungslos aufhellendes Blitzlicht auf den Zustand geistiger und gefühlsmäßiger Untertanenschaft. Obwohl die von Hamlet drohende Gefahr zu schwinden scheint, läßt sich der König — ebenso wenig wie früher durch die gute Gesandtschaft — dennoch nicht im Verfolgen seines Planes beirren, gemeinsam mit Polonius Hamlet und Ophelia zu belauschen. Ein neuer Beweis für seine Zielstrebigkeit, doch auch für die Größe des Mißtrauens. Das beabsichtigte Ausspionieren hat nunmehr, da der König kaum an einen Zusammenhang zwischen der Trübung Hamlets und seiner Person glaubt, jede moralische Berechtigung verloren und die Notwendigkeit; es ist ein tiefer menschlicher Zug, daß die eingetretene Entspannung, vielleicht auch dämmernde Erkenntnis der Schmählichkeit des Beginnens, für einen Augenblick die innere Wirklichkeit bloßlegt, als Ausbruch des quälenden Gewissens, eine üble Tat hinter glattem äußeren Wesen verbergen zu müssen. Kein Wort mehr. Der Monolog wird sogleich unterbrochen durch Hamlets Auftritt; die Frage ist brennender denn je: wird sich der König als Mörder von Hamlets Vater bekennen? —

Hamlet spricht den „Sein oder nicht Sein“-Monolog. Aus grenzenlosem Weltekel und aus Verachtung seiner Unentschlossenheit heraus hatte sich Hamlet durch den Sophismus, der Geist könne ja ein Teufel sein, das irre Recht zu zögern angemaßt. Sein unermüdliches Hirn sucht nach Lösung, bevor noch der sinnfällige Schuldbeweis die Rachepflicht ewig unentrinnbar auferlegt. Und Hamlet kommt zur Lösung durch reine Spekulation, die ihn erkenntnismäßig die Gewichtigkeit alles Seins —

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0069
gefördert durch die DFG

also auch alles Handelns — überwinden läßt: er findet sie im Selbstmord. Dieser Gedanke war ihm immer nahe, war nur unterdrückt durch das Glaubensverbot. Nun aber hat sich Hamlet kraft seines Geistes darüber hinweggesetzt und durch die Qual seines Lebens durchgerungen zur Erkenntnisformel „Sein oder nicht Sein". Dieser Monolog wird gewöhnlich als Ausdruck tiefsten Pessimismus' angesprochen (z. B. Strindberg), ist dies auch absolut; relativ hingegen bedeutet sein erster Teil die innere Befreiung Hamlets. Die Gleichsetzung „sterben: schlafen; nichts weiter" oder gar die Zusammenfassung „'s ist ein Ziel, aufs innigste zu wünschen" beweisen es vollauf: Hamlet hat sich innerlich gelöst. Schon vertraut mit dem wohltuenden Gedanken wiederholt er spielerisch: „sterben, schlafen; schlafen: vielleicht auch träumen: ja, da liegt's; was in dem Schlaf für Träume kommen mögen ..."; hier liegt Krisis und Zusammenbruch; die Ungewißheit nach dem irdischen Tode, „das ist die Rücksicht, die Elend läßt zu hohen Jahren kommen". Hamlet, an das Leben gebunden, bleibt gebunden an seine Pflicht. — Die Konsequenz zeigt sich sofort beim Auftritte Ophelias; jedes von Hamlets Worten muß die Geliebte schmerzlichst verwunden; er will ihre Liebe zerstören, will sie von ihm selbst befreien. Aus all den wüsten Worten klingt deutlich, wie sehr sie in seinem Fühlen schon immer als die künftige Mutter seiner Kinder gelebt ... „In ein Kloster, geh'!" Der Monolog und die Opheliaszene, diese Krisenzustände der „Wirklichkeit Hamlet", bieten die deutlichste Anschauung und Erklärung von Hamlets Qual. Warum handelt er nicht, warum rächt er nicht die Ermordung seines Vaters? — weil er ein Mensch ohne Leben ist. Sein ganzes Hoffen, menschliches Werden — er begräbt es mit Ophelia, ohne die Verbindung mit dem Leben finden zu können; dem Tode geweiht, wird ihm die Sache des Vaters als eigene aufgeladen. Hätte er das Lebensgefühl, das Bewußtsein, Bindeglied zu sein zwischen Vergangenheit und Zukunft, er handelte wie Fortinbras. Aber Hamlet ist bewußt Endglied; nicht im Sinne von Vollendung, sondern in dem jäher Unterbrechung. Er vermag nicht, aus sich heraus für den Vater zu handeln, und dennoch fühlt er es quälend als Pflicht. — Dem Könige, der Hamlets Aussprache mit Ophelia belauschte, sind alle Beruhigungen verflogen und er faßt sofort den Entschluß, Hamlet vom Hofe zu entfernen, ihn nach England zu schicken. Die Gegenhandlung hat, obwohl der letzte Entschluß noch nicht in seiner ganzen Tragweite zu erkennen ist, greifbare Formen angenommen.

2. Szene. Während der Vorbereitungen zum Schauspiel nimmt Hamlet seinen inzwischen völlig eingeweihten Freund Horatio beiseite und beschwört ihn, genau auf den König zu achten, ob er sich bei der Darstellung des Verbrechens verraten würde. Hier ist der Zuschauer in die eigenartige Lage versetzt, Anweisungen für sich selbst zu bekommen;

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0070
gefördert durch die DFG

denn Horatio befindet sich in der gleichen Lage wie er: als Freund Hamlets kennt er alle Zusammenhänge und hat die Absicht, die Wahrheit zu erfahren; sein Wort: „wenn er (der König) was stiehlt, indes das Stück gespielt wird, und schlüpft durch, so zahl' ich für den Diebstahl“ ist völlig aus dem Geiste des Zuschauers gesprochen. Mit einem Male steht ein Mensch auf der Bühne, für den das kommende Geschehen den gleichen geistigen Wert hat wie für den Zuschauer, für den die Hauptperson (Hamlet) gegenüber der Gesetzmäßigkeit der folgenden Ereignisse zur gleichen Unentrinnbarkeit bestimmt ist wie für den Zuschauer; ein Mensch, der genau der Zuschauer selbst ist, real in die Handlung einbezogen — wie als Chor in der griechischen Tragödie! Das folgende Schauspiel in seiner Wirkung auf den König ist völlig Sache des Publikums, das den Beweis von des Königs Schuld erlebt. Der König flieht, Hamlet stürmt davon, nun bereit, zunächst mit der Mutter abzurechnen.

3. Szene. Wieder eine Zwischenszene voll explosiver Dramatik. Der Zuschauer erwartet das angesagte Zusammentreffen Hamlets mit seiner Mutter; doch hätte jener zuerst den Mord zu rächen. Konsequent wird zuerst der König gezeigt. Er ist unter dem entsetzlichen Erlebnisse nicht etwa zusammengebrochen (Hamlet war es bei der bloßen Vorstellung, was um und durch den König geschehen); im Vordergrunde seines Bewußtseins steht die Erkenntnis, daß Hamlet seine Verbrechen kenne, daher ein gefährlicher Gegner sei und beseitigt werden müsse. Die Gegenhandlung ist in ein akutes Stadium getreten. Rosenkranz und Güldenstern werden beauftragt, sich schnell zur Reise zu bereiten und Hamlet nach England zu schaffen (dadurch würde er unschädlich gemacht — auf welche Weise ist nicht angedeutet). Polonius, liebedienerisch und neugierig, bietet sich an, die Aussprache zwischen Mutter und Sohn zu belauschen. Alle Taten, die der Augenblick erfordert, sind verrichtet; der König bleibt allein — mit seinem Gewissen. Der folgende Monolog, ein erschütterndes Ringen zwischen dumpfem Triebe und Gewissen, zeigt den König als menschlichen Gegenpol Hamlets; steht bei diesem immer das Gewissen vor Überlegung und Tat, so ist es bei jenem gerade umgekehrt. Er stürzt von Verbrechen zu Verbrechen, als ringender, leidender Mensch, der schicksalhaft verstrickt ist in die Urtriebe: dem nach Macht, dem nach dem Weibe — Hamlet hingegen hat alles das, selbst unter qualvollen Leiden, überwunden. Trotz dem Gefühle, für seine Untaten Verzeihung vom Himmel nicht erlangen zu können, zwingt sich der König aus der Übermacht seines Willens in die Knie, dumpf auf ein Wunder hoffend. Da tritt Hamlet in das Zimmer. Schon will er den Mörder töten — läßt ihn aber doch leben; nicht in Versöhnung mit Gott soll er sterben. Die Höllenqualen des Geistes des unversöhnt verschiedenen Königs Hamlet steigen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0071
gefördert durch die
DFG

in der Erinnerung auf. Hamlet ist grausam im Gewähren letzter Lebensfrist, schrecklich in seinem dumpfen Handlungstriebe; er geht zur Mutter.

Die 4. Szene umschließt die Krisis des Dramas, soweit es wenigstens auf äußerem Geschehen beruht. Hamlet kommt der Forderung des Geistes nach, mit der Mutter abzurechnen; noch weit mehr!: er vermutet in dem hinter der Tapete verborgenen Lauscher Polonius den König, und tötet ihn, vollbringt die entsetzliche Tat, selbst hineingesteigert in Wahnsinn, Zynismus und Raserei. Durch vermeintliche Erfüllung der Pflicht, durch endliche Sühne, ladet er Mordschuld auf sich. Auch der andere Sühneversuch mißlingt. Kaum ist die Königin in ihrem Gewissen aufgepeitscht, erscheint der Geist — nur Hamlet (und dem Zuschauer) wahrnehmbar — und mahnt den blindwütigen Rächer zur Milde. Die Königin muß den scheinbar mit der Luft sprechenden Sohn für irr halten und, so aufgewühlt sie auch sein mag, seine Worte geistiger Verwirrung zuschreiben. In dieser Szene offenbart sich durch das Vergebliche alles Tuns eine geradezu ironische Tragik. Hamlet hat gehandelt, hat buchstabenmäßig sein dem Gespenst gegebenes Versprechen zu erfüllen gesucht. Vergeblich. Nicht auf das Tun kommt es an, sondern auf den Geist, in dem es geschieht. Hamlet war nicht Rächer, sondern vom unerbittlichen Schicksale erzwungener Henker; der Fluch dafür, daß er nicht die Pflicht aus sich zu erfüllen weiß, ist als Frucht des Handelns statt Sühnung des Mordes — Mord eines Unschuldigen; statt Erweckung tiefster Reue — Erwecken schmerzlichsten Mitleides. Letztes verursacht der Geist, der das geforderte Rachewerk selbst zerstört und durch seine grenzenlose Güte als Vater erscheint von Hamlets tiefer Menschlichkeit.

IV. Akt. Weiterhin ändert sich das Drama in seinen Grundelementen; nicht mehr Hamlet steht im Vordergrunde, sondern der König, der ihn vernichten will, und Laertes. Im Schlußmonolog der 3. Szene verrät der König, daß Hamlet in England getötet werden soll. Der Plan steht ohne Zusammenhang mit Hamlets Mord, entspringt nicht etwa der moralischen Absicht, ihn zu sühnen, sondern war schon längst gefaßt. Hamlet und der König sind diejenigen Figuren des Stückes, welche allein durch Offenbarung auch ihrer Gedanken und Gefühle dem Zuschauer zu komplexen Persönlichkeiten werden konnten. Die offenbarenden Monologe sind geradezu Kristallisationen des Wesensunterschieds. Spiegeln die Hamletmonologe eine selbständige Entwicklung, ein immer wechselndes, neues Sicheinstellen zur verpflichteten Tat, so bleiben die Königsmonologe entwicklungslos, Momente besserer Einsicht einer durch die Erkenntnisse dennoch völlig unbeeinflußbaren Wesenheit; bei Hamlet mahnt die innere Wirklichkeit zur Ausführung der Tat — beim Könige ist die Tat geschehen, bevor die innere Wirklichkeit spricht. Hamlets Racheimpulse

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0072
gefördert durch die DFG

haben durch das fürchterliche Fehlschlagen eine natürliche Unterbrechung gefunden; die Königshandlung ist hingegen in vollem Zuge.

Die 4. Szene ist zum größeren Teile ein Monolog Hamlets. Die äußere Handlung ist beinahe dürftig. Eine Ebene in Dänemark. Fortinbras, mit seinem Heere gegen Polen ziehend — die Fortinbrashandlung ist in Sichtnähe gerückt —, und Hamlet verfehlen einander um ein Geringes an Zeit. Schon das Unbestimmte des Ortes bewirkt den Eindruck von etwas Episodistischem, Gelegentlichem. Als nun Hamlet, mit den falschen Freunden zum Schiffe eilend, vorüberkommt, erscheint die das Stück bisher allein bewegende Hamlethandlung ebenfalls nur episodistisch. Dabei handelt es sich um nichts Geringeres als um den Augenschein davon, wie des Königs Vernichtungsplan gelingt: Hamlet eilt in den Tod. Hamlet erfährt durch einen Soldaten von der Nichtigkeit des Kampfgrundes; doch bald erkennt er die Ehre als Triebfeder und die „Wirklichkeit Hamlet“ löst sich zu neuen Erkenntnissen: die bisherigen Hemmungen werden in der Bindung an ein rein leibliches Leben erkannt, das, zu Tode getroffen, die freie Entfaltung des Geistes nicht zulassen wollte. In seinem Innern erkennt nun Hamlet gerade den Geist als das Übertierische, das Menschliche, und er erhebt sich zu freiem Standpunkte: der Geist, die Ehre, sie sind der Kern des Lebens, sie allein haben es zu leiten. Unlähmbar scheinen die Racheimpulse. Wehe dem Könige! — doch Hamlet eilt in die Vernichtung.

Im folgenden wird Hamlet zum hintergründigen Gegenspieler. Die selbst erkannte Rachepflicht gibt, obwohl er unsichtbar bleibt, infolge der aus ihr zwangsläufig folgernden Handlungsenergie dem ganzen Geschehen seine Folie und beeinflußt es mehr, als es das wirre Tun vermochte. Die weitere Bühnenhandlung bleibt somit voll stärkster Beziehung, ein rasendes Treiben und Jagen um die unsichtbare Achse Hamlet. In welch hohem Maße dies der Fall ist, ergibt sich daraus, daß allein durch die aufkommende Erkenntnis von Hamlets Schuld das folgende Intriguenspiel die Schicksalstiefe waltender Nemesis erhält.

5. Szene. Hamlets Schuld, bisher kaum erfühlbar, wird mit einem Schlage offenbar in der Vernichtung einer Jugend, in Ophelias Wahnsinn. Hier ist Leben und Liebe zerstört allein durch ihn, der ihr den Geliebten und den Vater nahm. Für den Mord wird sogleich Rache gefordert; doch nicht an Hamlet — der fährt in den Tod —, sondern am Könige. Im Volke gärt es: Laertes sei zurück; der Aufruhr bricht aus: Laertes ist da! „Den Vater gib mir, du schnöder König!“ Der König scheint nun Hamlets Schuld für seine Schuld an Hamlet büßen zu sollen. In äußerster Gefahr könnte er das nackte Leben retten; doch er verschmäht es und stellt sich mannhaft dem Gegner, den Kampf mit den Waffen seines überlegenen Geistes aufnehmend. Die Szene zwischen dem

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0073
gefördert durch die DFG

Könige und Laertes wird unterbrochen in dem Augenblicke, als die sachliche Auseinandersetzung beginnen müßte.

Die folgende Zwischenszene (6. Szene) ist im höchsten Maße eigenartig. Horatio empfängt einen Brief Hamlets: er sei wunderbarerweise wieder in Dänemark und habe fürchterliche Dinge zu offenbaren. Hamlets Errettung durch die Seeräuber und aus deren Händen ist allerdings wunderbar; doch kann sie es gar nicht genug sein, um seinem Auftauchen in dem Augenblicke, als der König den Endkampf führt zur Festigung seiner unrechtmäßigen Macht, die Umstände des Erscheinens eines deus ex machina zu verleihen. Außerdem wird durch Hamlets wunderbare Errettung die Macht des sich selbst erkennenden, erlösenden menschlichen Geistes sinnfällig, der nun die unwahrscheinlichst gehäuften Hindernisse siegreich überwindet, während er vorher, gefangen in den Fesseln des Fleisches, die geebneten Wege bester Gelegenheit nicht zu gehen vermochte. Die hintergründig gewordene Hamlethandlung zeigt sich in lauterer Aktivität.

7. Szene. Die 5. und 7. Szene sind eine Einheit, schließen aneinander an unter Ausfall der sachlichen Auseinandersetzung zwischen König und Laertes. Der Zeitausfall ist mit der Dauer der Briefszene ungefähr identisch zu denken, dieser eigenartigen Szene, aus der heraus erst die König-Laertes-Handlung für den Zuschauer weiterhin sinnvoll wird. Auf der Bühne allerdings handelt der König, der soeben Laertes besänftigt hat, infolge eines Briefes, in dem Hamlet ihm seine Rettung mitteilt. Er faßt sofort einen neuen Vernichtungsplan: Laertes soll das Werkzeug sein — ebenso wie Polonius nur Werkzeug war. Der Jüngling, ganz der Sohn seines Vaters, blutmäßiger Hofmann, beugt sich dem Könige, bereit, seine lauteren Racheabsichten mit dessen verräterischem Mordplane zu vereinen. Laertes gewinnt nicht Zeit, die innere Lauterkeit gegen das beabsichtigte Verbrechen zu Worte kommen zu lassen. Die Nachricht vom Ertrinkungstode der süßen Ophelia hetzt ihn mit tausend Furien in das Netz königlicher Niedertracht.

Die Spielhandlung dieser 7. Szene trägt ihren Impuls in sich. Rein handlungsmäßig wäre die Briefszene mit Horatio durchaus entbehrlich, weil sie das Geschehen in keiner Weise beeinflußt. Doch besitzt sie die geheimnisvolle Macht, die Bühnenvorgänge in ihrer Bedeutung gegenüber ihrer Erscheinung zu verrücken. Erscheint auf der Bühne des Königs Sieg über Laertes, das neuerliche Auftauchen der Hamletgefahr und deren voraussichtlich todsichere Überwindung durch alle verfügbaren Waffen: Laertes, vergiftetes Rapier, vergifteten Trank — so bedeutet dies alles nur ein versuchtes Abwehren des nahenden Rächers, Hamlets; und dies umsomehr, als der Einzige, der ihm sühneforderndd zu begegnen hätte, Laertes, sein lauteres Handlungsmotiv im Dienste des

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0074
gefördert durch die DFG

Königs verloren hat. Diese ganze Umsetzung des Geschehens erfolgt im Zuschauer allein durch sein unobjektives Sehen infolge der Briefszene, die auch ohne nähere Ausführung erraten läßt, daß Hamlet die volle verräterische Wahrheit erfahren und voll gewaltiger Racheimpulse sein müsse. Die Unpersönlichkeit Horatios ist der geeignete Träger dieses Tatsachenberichtes der „Wirklichkeit Hamlet“, den der Zuschauer eigenartigerweise bei Abwesenheit Hamlets vernimmt. Die gegenseitigen Handlungsimpulse halten aneinander in labilem Gleichgewichte. Der geringste Anstoß muß die Katastrophe heraufbeschwören. Alles Geschehen ist zur Reife gekommen, zur Ruhe vor dem Sturme.

V. Akt. Jede Entwicklung ist vorüber; alles harrt der Lösung. Hamlet will den König vernichten, dieser Hamlet. Die aufgekommene Komplizierung durch die Laerteshandlung löst sich wieder dadurch, daß diese, ursprünglich gegen den König gerichtet, sich allmählich gegen Hamlet wendet und von den gleichzielenden Impulsen des Königs aufgesogen wurde. Die selbständige Laertes-Hamlet-Handlung verliert ihre Wirklichkeit, wird zum Scheine. Doch ist es gerade dieser trügerische Schein, der die Katastrophe so allseitig wirken läßt.

In der 1. Szene kommt es zum unmittelbaren Zusammenpralle der beiden Jünglinge. Nur mit Mühe werden sie auseinandergerissen. Laertes hätte Gelegenheit, sich auf seine reine Rache zu besinnen, bleibt jedoch im Banne der königlichen Ränke, stürzt endgültig in tiefste Schuld. Gleich eingangs dieses gewaltigen Finales steht die modrichte Vergänglichkeitsidylle, die eigenartige Totengräberszene, Auftakt des schauerlichen Totentanzes. Hamlets Monologe am starrenden Grabe offenbaren die abgründige Tiefe seiner Erkenntnis der vanitas vanitatum. Und dennoch steht er zum Leben, springt dem emphatisch anklagenden Laertes nach in Ophelias offenes Grab und bekennt seine unermeßliche Liebe zur Verstorbenen. Ist dieser noch derselbe Hamlet, den weder die Ermordung seines Vaters, seiner Mutter Schande, noch der geraubte Thron zum Handeln bringen konnte; ist dieser derselbe, dem alles, „Grund und Willen, Kraft und Mittel“, zur Tat war und der dennoch nicht einzutreten vermochte für den, welcher ihm das Leben gegeben, für das, wozu er bestimmt war? Offen und mutig stellt er sich dem Rächer, mit der Leidenschaft des Geliebten das Meer der Bruderliebe unendlich überflutend. Der den Fesseln des Fleisches entbundene Geist löst die elementar aufquellenden Gefühle, die Liebe wie den Haß, beide, dem tiefen Menschentume entsprechend, von drohender Wucht. Hamlet lebt nicht mehr in innerlichem Zwiespalte; Wesen und Schein verschmelzen zur gewaltigen Einheit — im Handeln. Offen und machtvoll ist sein ganzes Wesen: „Dies bin ich, Hamlet der Däne.“

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0075
gefördert durch die DFG

2. Szene. In Hamlet wirkt lauterster Geist; er ist Held — im Überwinden und Aufnehmen der Gefahren; Rächer — an Mörder und Werkzeugen; Mensch — im Schmerze um die Geliebte und um die Mutter, wie im Mitgefühle mit Laertes, dem Spiegel seines Geschickes; weil er sich selbst überwunden: zur Pflicht. Er bäumt sich nicht mehr auf gegen sein Schicksal, sondern erfüllt es mit Kraft und Demut. Von Todesahnungen durchschauert, erreicht er den letzten Gipfel menschlicher Größe: das vertrauensvolle Aufgeben seiner selbst — „es waltet eine besondere Vorsehung über den Fall eines Sperlings... In Bereitschaft sein, ist alles." „Ein Menschenleben ist, als zählt man eins." Was weiter geschieht, ist die Erfüllung gewaltigen Schicksals. Wie zu Beginn sich die Geschicke des Geistes, des Königs und Hamlets unter ähnlichen Schauern verbanden, fließt auch nun wieder Wein, rasseln Trommeln, schmettern Trompeten, dröhnen Kanonen zum Himmel, da sie für immer sich lösen, erfüllen; das gleiche Symbol macht sinnfällig Anfang und Ende. Der Menschen Pläne zerschellen wie Glas an der ehernen Macht des Todes; selbst die geheimsten Ränke — sie offenbaren sich, unfaßlich, als Mittel zur Lösung tiefster Schuld durch sühnenden Tod. Hamlet stirbt durch Laertes und löst seine Schuld, nur weil er nicht weiß, daß er durch ihn mit dem Könige kämpft. Laertes sühnt den Verrat durch Tod von Hamlets Hand. Die Königin stirbt durch den, dessentwegen sie schuldig wurde. Und Hamlet, der Rächer, vernichtet den König, den Mörder, Thronräuber und Schänder, vernichtet ihn mit den Waffen eigener Niedertracht. Im Handlungshintergrunde sühnen die falschen Freunde, Rosenkranz und Güldenstern, ihren Verrat an Hamlet mit Blut, sterben statt Hamlets. Furchtbar waltet die Nemesis im schrecklichen Feste des Todes. Das Strafgericht brach herein, den Schuldigen unerwartet und schrecklich; allen — nur Hamlet nicht; er fühlte das Nahen des Todes, doch heldenhaft ging er den Weg der Pflicht. Hamlets Leib stirbt, sein Geist aber lebt weiter. Vergehend bestimmt er noch den Helden Fortinbras zum Nachfolger. Fortinbras kommt, das Reich zu erben; er ist das Leben, er ist die Zukunft.

Das letzte Geschehen auf der Bühne ist wieder durchaus symbolhaft. Horatio, der mit dem Freunde sterben wollte, bekommt von Hamlet noch Lebenspflicht aufgeladen: „Welch verletzter Name, Freund, bleibt alles so verhüllt, wird nach mir leben?" Der Schwur zu schweigen, der den Zuschauer so tief dem Bühnengeschehen verband, ist gelöst. Wieder war Horatio symbolischer Stellvertreter des Zuschauers. Dieser hat nichts mehr zu erfahren. Die überbetonte Realität der Bühne löst ihn vom Stück und entläßt ihn. „So sollt ihr hören von Taten, fleischlich, blutig, unnatürlich, zufälligen Gerichten, blindem Mord; von Toden, durch Gewalt und List bewirkt, und Planen, die verfehlt zurückgefallen auf der Erfinder Haupt. Dies alles kann ich mit Wahrheit melden." Der Prolog wird zum

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0076
gefördert durch die DFG

Epilog. Der Zuschauer kennt mit dem Herzen die Not, die Qual und den endlichen Sieg des Helden Hamlet, der, nun gestorben, um so gewaltiger weiterlebt in Geist und Erinnern: „Ward ihm Raum, er hätte sich, traun, höchst königlich bewährt.“

* * *

Unzweifelhaft erscheint Shakespeares Drama völlig ungekünstelt, wie „die Natur selber“; jedoch bei Ausschaltung der starken sinnlichen Wirkung zeigt sich allmählich der Bau des „Stückes Arbeit“. Abschließend sei auf drei, das Ganze des Dramas berührende Momente eingegangen, welche durchaus geeignet sind, Shakespeares Bekümmertsein um „die Architektur oder den Aufbau“ des Stückes als vorhanden zu erweisen; es handelt sich um die Frage nach der Funktion der Figuren (und Szenen), um die nach der Art der Ordnung der Szenen im Ganzen des Dramas, endlich sei noch auf die innere, überlogische Richtigkeit des Aufbaues hingewiesen.

Die Figuren des Stückes zeigen verschiedene Grade der Ausführung. Am auffälligsten ist dies beim Vergleiche der Hamletfigur mit der Fortinbrasfigur; beide haben die gleiche Aufgabe zu erfüllen, die Sache des toten Vaters zu führen. Steht die Hamletfigur mit all ihrem Schwanken und Leiden greifbar im Vordergrunde, so ist die Fortinbrasfigur überhaupt nur zweimal flüchtig zu sehen, bleibt in ihrem ganzen Handeln hintergründig. Zwischen den Extremen absoluter Vordergründigkeit und absoluter Hintergründigkeit gibt es eine ganze Skala von Mischungen; in diesem Raume bewegen sich die anderen Figuren des Dramas. Die Zeichnung von Figuren oder Handlungen ist, ganz allgemein, auf zwei direkte Arten möglich: durch Zeigen oder durch Berichten auf der Bühne, und durch eine dritte, indirekte Art, deren sich Shakespeare vorzüglich bedient; durch sie wird, während eine bestimmte Figur oder Handlung zu sehen ist, eine andere, augenblicklich nicht vorhandene Figur oder Handlung allein in der Vorstellung des Zuschauers beispielartig erhellt. Aus diesen verschiedenartigen Möglichkeiten der Figuren- und Handlungssetzung ergeben sich Buntheit und Bewegung, die leicht geeignet sind, Reichtum als Überfluß, Schöpferkraft als wuchernde Üppigkeit erscheinen zu lassen.

Tatsächlich treten neben die im Mittelpunkte stehende Hamlethandlung die Geisthandlung, die Königshandlung, die Laerteshandlung, die Fortinbrashandlung, die Königinkatastrophe, die Opheliakatastrophe, die Poloniuskatastrophe, die Rosenkranz-Güldensternkatastrophe, beinahe wäre man versucht, auch noch eine Priamus-Hekubakatastrophe zu sehen. Diese schier unerschöpfliche Vielfalt wirkt in solchem Grade als elementares Naturereignis, daß der Versuch, die Vielfalt als künstlerische Einfalt

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0077
gefördert durch die DFG

zu sehen, kaum jemals unternommen wird. Im Mittelpunkte aller Figuren und Vorgänge steht Hamlet. Der „junge“ Hamlet heißt er bei seiner ersten Erwähnung, und der Zuschauer weiß in ihm sogleich den Sohn des herumgeisternden Königs Hamlet. Dieser Schluß ergibt sich allein aus einer beispielgebenden Parallele, aus der unwillkürlichen Übertragung des Vater-Sohn-Verhältnisses der beiden Fortinbras auf die beiden Hamlet. Ein drittes Vater-Sohn-Verhältnis ist das zwischen Polonius und Laertes; es spiegelt die Devotion des jünglinghaften Sohnes gegenüber dem greisen Vater. Beiden Prinzen, Hamlet und Fortinbras, sind die Väter gestorben. Das lichtvolle und das dunkle Bild geben dem Verhältnisse Vater-Sohn Lebendigkeit. Das Außergewöhnliche von Hamlets Lage würde nicht sinnfällig, wäre es nicht im Gegensatze zum Natürlichen der Lage eines Fortinbras oder eines Laertes. Diese drei Spielarten ein und desselben Themas: Vater-Sohn geraten in untergründigen Zusammenhang, so daß die drei Figuren, Hamlet, Fortinbras, Laertes, für den Zuschauer wesentlich enger verknüpft sind, als es durch die im Stücke tatsächlich bestehenden oberflächigen Zusammenhänge bedingt wäre. Diese gemeinsame Wurzel der drei Figuren bewirkt, daß später Laertes' Rache an Hamlet das Zufällige der Veranlassung genommen wird; denn Hamlets Schuld liegt nicht so sehr in der Ermordung des neugierigen Greises Polonius, wie in der eines Vaters: Nur Hamlet, der den Mord am eigenen Vater nicht zu rächen vermochte, konnte irrtümlich den Vater eines anderen morden; erst geläutert, erkennt er seine Schuld, sieht in Laertes sein eigenes Schicksal. Verknüpft sich die Laerteshandlung mit der Hamlethandlung im zweiten Teile des Stückes wirklich, so sind Hamlet- und Fortinbrashandlung bis zum Ende unverbunden. Völlig berührungslos bleiben Fortinbras- und Laerteshandlung; dennoch setzen sie einander stellenweise erst ins richtige Licht.

Die Nötigung, ganze Figurengruppen zusammenzusehen, wird bei fortschreitender Handlung immer stärker. Hamlet, Fortinbras und Laertes verwachsen noch enger miteinander wegen der Gleichheit der Pflicht, die Sache des toten Vaters zu führen. Fortinbras zeigt blinde Selbstverständlichkeit, Hamlet Schwanken und Unselbstverständlichkeit. Er ist nicht imstande, aus sich heraus zu handeln, und stürzt in Schuld und Verbrechen. Sinnfälliger ist dieses Geschehen parallel in Laertes gestaltet, der den Namen eigenen Handelns verliert und verbrecherisches Werkzeug des verbrecherischen Königs wird. Hamlet vermag sich aus tiefstem Falle zu erheben, die reinen Impulse aufquellen zu lassen; würdig besteht er nun neben dem heldenhaften Norwegerprinzen, „Hamlet der Däne“. Der Gradunterschied zwischen Hamlet und Laertes, zwischen Prinzen und Hofmann, ist greifbar in den Vermächtnissen der Väter an die Söhne, dem machtvoll königlichen und dem vorsichtig bürgerlichen. In folge-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0078
gefördert durch die DFG

richtiger Härte wirkt sich dieser Gradunterschied zwischen Herrn und Untertan sogar im Sterben aus; die beiden Hamlet sterben um ihrer selbst willen, Polonius und Laertes finden ihr Ende im Dienste und als Werkzeug anderer. — Anders die Frauenfiguren. Der Königin, die kurz nach dem Tode des edlen Gatten den unedlen zu ehelichen vermochte, ist ein Gegenbild gesetzt im Schmerze Hekubas; ihr Tun erhellt jedoch kraß am Leiden und Tode Ophelias. Vermochte die Königin in der Dumpfheit des Triebes unwissentlich den Mörder ihres Gatten zum Manne zu nehmen, so sieht Ophelia klaren Blickes ihren Geliebten als Mörder ihres Vaters, stürzt aus der reinen Inbrunst der Liebe in Wahnsinn und Selbstvernichtung. Bei der Zeichnung der Frauenfiguren ist von dem bei den Männerfiguren deutlichen Gradunterschiede zwischen Herrn und Untertan keine Spur. Die Freunde hingegen, ob nun — ebenfalls gegensätzlich — die Schar der falschen oder der eine, der wahre Freund gezeichnet ist, zeigen wieder die Untertanennivelliertheit, für andere da zu sein.

Für sich allein stehen nur zwei der Figuren, Hamlet und der König. Hamlet ist Hauptfigur des Stückes; sämtliche Figuren und Handlungen hängen mit ihm zusammen. Als nächstwichtige Figur folgt der König, Hamlets Gegenspieler. Auch mit ihm sind alle Figuren in Verbindung, in rein äußerlicher bloß Horatio und Ophelia, Hamlets Freund und Hamlets Geliebte; sie können nur für ihn da sein. Steht die Hamletfigur zeitweilig mit anderen Figuren in thematischer Verbindung, was der absolut vordergründigen Figur Tiefenwirkung und Variabilität gibt, so bleibt die vordergründige Königsfigur unvergleichbar und unveränderlich. Unvergleichbar bleibt sie, auch wenn gewisse Wesenszüge ein Zusammensehen mit Zügen anderer Figuren ermöglichten — etwa die Handlungskonsequenz des Königs mit der des Fortinbras zu messen, oder des Königs absolut Böses mit Horatios absolut Gutem; doch sind diese Züge zu wenig plastisch, um ein Zusammensehen der vordergründigen Königsfigur mit dem hintergründigen Fortinbras oder dem farblosen Horatio zu gestatten. Der gleichgradigen Meßbarkeit halber müßte man Hamlet und den König zusammensehen können; für diese beiden Figuren ist jedoch bezeichnend, daß trotz manchen Vergleichspunkten die Unterschiede, vereinigt, kein Allgemeines sehen lassen — wodurch allein sie aneinander meßbar würden —, sondern daß sich ihre Nur-Gegensätzlichkeit ausschließlich dramatisch belebt. Hamlet und der König erscheinen deshalb so absolut vordergründig, weil sie diejenigen Figuren sind, welche allein auch ihr Inneres offenbaren; sie sind komplex in der Vielheit des Fühlens, Denkens, Handelns. Sämtliche anderen Figuren bleiben in der Handlung gebannt, bleiben Bestandteile derselben. Sie erscheinen nie auf der Bühne in komplexer Vielfalt als Individuen, sondern nur als Verkörperungen individueller Züge. Die Königin ist das ganze Stück über nur Gattin und

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0079
gefördert durch die DFG

Mutter; Ophelia Tochter, Schwester und Geliebte; Polonius Vater und Hofmann; Laertes Sohn, Bruder und Hofmann; der Geist Gatte, Vater und König, Horatio Freund. Trotz dieser strengen Gebundenheit bleiben die Gestalten in der bewegten Handlung lebendig, ohne jemals über die Handlung hinauszuwachsen zu mittelpunktiger Ruhe.

Schon der verschiedene Grad der Komplexheit läßt die verwirrende Masse der Figuren und Handlungen einigermaßen übersichtlich werden. Klarheit wird aber allein durch die Möglichkeit, ganze Figurengruppen um ein bestimmtes Thema geordnet zu sehen. Diese Themen sind allgemein verständliche Grundbeziehungen des Menschenlebens überhaupt; in der Hauptsache handelt es sich um die drei Beziehungen: Vater—Sohn, Mann—Weib, Mann—Berufung (Pflicht). Sieht man von diesen Grundbeziehungen auf die Figuren, so zeigen sie sich durchaus dialektisch funktionierend; sie offenbaren sich immer als gegensätzliche Verwirklichungsmöglichkeiten der Beziehung.

Endlich sei noch versucht, die Ordnung der Szenen im Ganzen des Werkes aufzuzeigen. Die symbolisch hervorgehobenen Merkpunkte der Einbeziehung des Zuschauers sind im I. Akt der Schwur zu schweigen und im V. Akt die Entbindung vom Schwure. Der I. und V. Akt sind vom Handlungskerne (II.—IV. Akt) gelöst. Die Entwicklung des Geschehens in den Mittelakten beruht durchaus auf irdischen, menschlichen Beweggründen. Der erste und der letzte Akt sind in ihren Vorgängen menschlicher Voraussicht entrückt in Regionen schicksalhaften Waltens und so bei aller Verschiedenheit einander ähnlich. Sie haben etwas stark Stimmunghaftes, das sie von den drei mittleren, sachlich harten unterscheidet. Besonders deutlich spiegelt sich der Unterschied in der Art der Einbeziehung des Zuschauers: Im I. und V. Akt ist sie geistig, im III. Akt körperlich. Immer ist Horatio der Träger der Bindung, im ersten und letzten Akt symbolisch, im Mittelakt hingegen wird er tatsächlich zum Zuschauer. Die Krisis der Handlung liegt im III. Akt. Es ist wesentlich, daß diese Szenen, sowie die als Auf- und Abklang anschließenden im II. und IV. Akt von den mehr hintergründigen Bezugshandlungen (Fortinbras, Laertes) frei bleiben; handelt es sich doch um reine Tatsächlichkeit. Sie ist so stark, daß sie sogar die übersinnliche Voraussetzung des Stückes, die Gespensterscheinung, angreift, und den Tatsachenbeweis von des Königs Schuld erbringt. Selbst der im III. Akt auftauchende Geist ist höchst menschlich; die Schauer bei seinem Erscheinen leiten sich allein vom Milieu der Szene her: dem Schlafgemache der Königin als dem Orte der Gattenliebe. Als die Königin dem rasenden Sohne ausgeliefert ist — beschützt sie die Liebe des ermordeten Gemahls. Dieser Geist kann dem Weibe des Mörders nicht sichtbar sein; dieser Geist unterscheidet sich wesentlich von dem aus dem Grabe kommenden Gespenste durch sein un-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0080
gefördert durch die DFG

sterbliches Gefühl der Liebe. Vom Handlungskerne weggeschoben, weben sich Fortinbras- und Laerteshandlung in das Stück. Die Laerteshandlung gewinnt an Schwere, weil sie kompakt in die Komposition eingefügt ist; bei aller Abgeschobenheit vom Handlungsvordergrunde bleibt die Gestalt greifbar. Dies entspricht ihrem vordergründigen Auftauchen gegen Schluß, sogar Hamlets Schicksal tragend. Die Art der Wiedereinführung des Laertes entspricht in umgekehrter Reihenfolge seinem Erscheinen zu Anfange: sah und hörte man ihn oder von ihm als Hofmann, Bruder und Sohn, so fordert er am Ende Rache als Sohn, dann als Bruder und wird als Hofmann schuldig, reif für das Los seines Vaters. Die Laerteshandlung ist umgeben, niemals durchdrungen, von der Fortinbrashandlung; hört man anfangs vor und nach Laertes von Fortinbras, so ist es auch am Ende so. Die inneren Flügel der Fortinbrashandlung (Rückkehr der Gesandten und Zug durch Dänemark) sind die Abgrenzungen des eigentlichen Hamletgeschehens, wie es im II. Akt auf- und im IV. Akt abklingt; außerhalb dieser Flügel bleibt Hamlet sowohl im II. wie im IV. Akt unsichtbar. Die Argumente einer eigenartig symmetrischen Komposition könnten noch vermehrt werden; doch lassen bereits diese Hinweise den unbegreiflich geschlossenen Gesamtplan des Werkes erkennen.

Unerklärbar bleibt dem nachspürenden logischen Geiste die überlogische Richtigkeit, mit der Figuren und Motive im Stücke stehen und allen Entwicklungen und Wandlungen gerecht werden. Die Auslösung der Tragödie bewirkt etwas Übersinnliches: das Auftauchen des Gespenstes. Diese kunstvoll erreichte Wirkung wird durch die später ausgesprochenen Zweifel stark beeinträchtigt. Doch nur der Glaube an das Gespenst wird untergraben, das dramatische Ergebnis der Geistszenen, die Erkenntnis von Hamlets tragischer Pflicht, bleibt bestehen; diese gewinnt im Gegenteile (wenigstens für die heutigen Zuschauer) in gleichem Maße an Allgemeingültigkeit, wie sie, der übersinnlichen Voraussetzung entrückt, allein im Menschlichen verwurzelt. So betrachtet, machen die Geistszenen nur dramatisch sinnfällig, was sonst in weitschweifiger Auseinandersetzung langweilig und undramatisch erlahmen könnte — symbolische Formel von elementarer Ausdruckskraft. Zunächst völlig unverständlich ist es aber, wenn nach Zerrüttung des Glaubens an das Gespenst der Geist wieder auftaucht — und wieder wirkt; und dennoch ist die neue Wirkungsursache dieses Geistes, das menschlichste Gefühl: die Liebe, im Kerne schon im infernalischen Gespenste enthalten.

Ebenfalls unerklärbar ist die Tatsache, daß der Dichter zwei Stellen des Dramas, den ersten und den letzten Akt, die an Hintertreppenromantik wahrlich nichts zu wünschen übrig ließen, durch die Schauer der Ewigkeit zu tiefstem menschlichen Erleben, in die Sphäre reinster Kunst zu erheben vermag; bricht zu Beginn des Dramas aus sketchartiger Szenenführung

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0081
gefördert durch die DFG

und dem in jedem Menschen schlummernden Glauben an das Ammenmärchen unvermutet der Schrecken des Übersinnlichen, so ersteht am Ende in elementarer Wucht der Ewigkeit Schauer und Ruhe aus dem real und bildlich offen starrenden Grabe. Die Souveränität, mit der der Dichter seine eigenen Schöpfungen ins Licht ruft, zerstört, zu neuem Leben erweckt oder völlig verändert, ohne daß man sich der unmittelbaren Wirkung zu entziehen vermöchte, bevor man nicht durch alle Stadien des Ahnens, Fühlens und Erkennens hindurch zu tiefster Überzeugung gelangt ist — diese schöpferische Souveränität bleibt dem logischen Denken unerschließbar. Sie kommt allein aus der einmaligen, bleibenden, vielseitigen Richtigkeit jedes Moments; — es liegt etwas Magisches in der Richtigkeit, die, für das Einzelne aufgestellt, für das Ganze gilt. Der nachspürende Verstand möchte zu Unrecht überall volle Bewußtheit erkennen.

Je mehr man den Plan des Dramas erkennt, desto weniger kann man ihn begreifen. Wie auch immer man diesem in seiner Vollendung unergründbaren Werke gegenüberstehen mag, ob naiv genießerisch oder bewußt miterlebend, und dadurch grenzenlos anerkennend, es wird und kann nur das Eine erstehen: die A h n u n g um Shakespeares Genius.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0082

gefördert durch die
DFG

Bemerkungen

Zum Problem der Wiederholung in der Geistesgeschichte

Von

G. F. Hartlaub

L. Coellen, der in dieser Zeitschrift Scheltemas vorletztes Werk, „Die Kunst der nordischen Vorzeit“ (1936), besprach, hat bereits die lebendige Gesetzlichkeit betont, mit der die Schriften dieses Prähistorikers und Stilforschers aufeinander folgen. Das Buch von 1923 („Die altnordische Kunst“) hatte das Werden der altnordischen Ornamentik bis zur Völkerwanderung behandelt als eine organische, innerseelisch bedingte Stilentwicklungseinheit im Sinne der Wölfflinschen und Rieglschen Beobachtungen, die sich so auch im vorgeschichtlichen Bereich bewährten. 1936 folgte die Ausweitung über das Ganze der bildenden Künste der Vorzeit und seine Zuordnung zu den gesamten geistig-kulturellen Lebensäußerungen als zu dem tragenden Grunde auch stilistischer Abfolgeerscheinungen. Inzwischen ist nun (1937) wieder ein neuer bedeutsamer Schritt in der alten Richtung getan[1]). Um ihn voll zu ermessen, müssen wir freilich noch einmal bei der vorigen Etappe verweilen und Ausschau halten.

Die Dreiteilung von Jungsteinzeit, Bronzezeit, Eisenzeit (geradlinige, krummlinige-, Tier-Ornamentik) entsprach bei Sch. einer gesetzmäßigen Lebensentfaltung, einem Grundrhythmus, der zunächst von außen her gleichsam nach innen „einatmet“ (zentripetal) — ein „Einstülpungsprozeß“ nach vorangegangener peripherer Bindung —, der dann einen Augenblick im harmonischen Gleichgewicht verharrt, um endlich (zentrifugal) wieder „auszuatmen“; worauf eine Art von „Umschaltung“ erfolgen und von der wiedererreichten Peripherie her ein neuer, gleichförmiger Beginn auf freilich veränderter Ebene stattfinden kann. Der Kunsthistoriker Scheltema sah, daß dies ungefähr dem entspricht, was man in den historischen Stilabfolgen archaisch, klassisch und barock nennen kann — natürlich in der periodischen, nicht in der einmalig-historischen Anwendung dieser Stilbegriffe (er selbst benutzt übrigens diese Ausdrücke nicht, sondern begnügt sich mit den Bezeichnungen einer A-, B-, C-Stufe). Dieser Dreierrhythmus, so ergab sich dann weiter, scheint sich nun aber in noch größeren Wellen zu wiederholen: der Periodenfolge Jungsteinzeit-Bronzezeit-Eisenzeit entspricht z. B. die größere Epochenfolge von nordischer „Vorzeit“ (nicht Antike, die ja gar nicht zu unserer bodenständigen Entwicklung gehört, sondern sie nur überlagert!) — „Mittelalter“ — „Neuzeit“. Größer noch ist vielleicht die Dreiheit „Urzeit“ (bis zum Paläolithikum) — „Vorzeit“-„geschichtliche Zeit“ Nordeuropas. Es steht frei, noch riesigere Wellen anzunehmen und damit schließlich

---

[1]) Frederik Adama van Scheltema: Die geistige Wiederholung. Der Weg des Einzelnen und seiner Ahnen. — Mit 32 Kunstdrucktafeln. Bibliographisches Institut A.G., Leipzig (1937).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0083
gefördert durch die DFG

zu dem großen metaphysischen Atemrhythmus des Lebens, der kosmischen Geburten und Tode zu gelangen, wie sie etwa die indische Theosophie lehrt und wie sie der Yogi in seinen Atemübungen nachahmen möchte. Man kann auch *A* als „Materie" schlechthin setzen, die zum Geistmittelpunkt *B* zielt, um dann wieder in *Ausstrahlung* zu einem unbekannten *C* hinzustreben, für dessen Wesen die Sprache keinen Ausdruck hat. Jedenfalls handelt es sich um das, was Stefan George in den berühmten Versen von der „Großen Nährerin" andeutet, die „den Leib vergeistigt und den Geist verleibt". — Andererseits gibt es aber nach Sch. auch *kleinere* und *kleinste Wellen*: innerhalb der Vorzeit zum Beispiel zerfallen jene drei genannten Perioden ersichtlich wieder in je drei einzelne *Phasen* von gleichem Rhythmus; und so weiter abwärts zu noch kleineren Einheiten. Es sei uns erlaubt, dieses System (welches sich übrigens auch in religiösen und Mysterienlehren findet bis hinab zu den sog. Geheimwissenschaften) hier einmal *schematisch* darzustellen und dann die Folgerungen mit einiger Freiheit weiter auszuspinnen, zum Teil auch im Sinne von „Verbesserungsvorschlägen". Ein solches Zuendedenken, meinetwegen auch „Zuendeträumen", muß in seinen letzten Konsequenzen doch über die Stichhaltigkeit und aufschließende Kraft des Systems überhaupt einiges aussagen.

Schema I.

ins Metaphysische, ins Kosmische u. s. w. ↑			
Weltalter des Lebens	A	B	C
Epochen	A	B	C
Perioden	A	B	C
Phasen ↓	A	B	C
u. s. w. bis zu	a	b	c
Individuum und Generation (gleichzeitig Geborener)	a	b	c
Alters-Rhythmen des individuellen Lebens u. s. w.	a	b	c

Schema II.

A | B | C

A B C | A B C | A B C

A B C | A B C | A B C | A B C | A B C | A B C | A B C | A B C | A B C

abcabcabc abcabcabc abcabcabc abcabcabc abcabcabc abcabcabc abcabcabc abcabcabc abcabcabc

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0084
gefördert durch die DFG

Es versteht sich, daß „gleichgelegene" Stufen — z. B. alles, was C heißt — eine gewisse Affinität zueinander haben müssen, Wiederholungen bringen können, die entweder in einem mehr bewußten Wiederaufnehmen bestehen oder in der Neubelebung noch vorhandener Überlieferungen aus der früheren, wahlverwandten Stufe. Mannigfache kunstgeschichtliche Erscheinungen haben hier ihre Wurzel. Freilich: nicht alle Rhythmen und Dreiereinheiten, die nach der Theorie an ihrer Stelle zu finden sein müßten, sind auch wirklich nachweisbar: die größten sind kaum mehr zu ahnen und die kleineren nur da, wo ein gutes Material zur nahsichtigen Beobachtung vorliegt. So sehen wir natürlich nichts von einer „Dreiteilung" der U r zeit (also bis zum Paläolithikum) oder gar von deren Unter-Dreiheiten — obschon es naheliegen mag, etwa die hochentwickelten Höhlenmalereien des Magdalénien einer C-Stufe zuzuweisen, vielleicht auch einer C c-Stufe, die sich i n n e r h a l b der für den ganzen riesigen Zeitabschnitt geltenden Bewußtseinsbindungen herausgebildet haben könnte. Andererseits hat uns Scheltema bei der Behandlung der ornamentalen Entwicklung innerhalb der Jungsteinzeit, Bronzezeit oder Eisenzeit ganz deutlich sogar die k l e i n e r e n Rhythmen nachgewiesen; so etwa eine wichtige c-Stufe i n n e r h a l b der als B-Stufe anzusprechenden Bronzezeit usw. Auch im Mittelalter, an sich einer A-Periode innerhalb einer noch größeren C-Stufe erkennt man sofort die „en miniature-Wiederholung" des alten Rhythmus: die archaische (romanische), klassische (frühgotische) und barocke (spätgotische) Periode. Bekanntlich hat man hier aber längst n o c h k l e i n e r e Unterrhythmen nachgewiesen, etwa das Früh-, Hoch- und Spätromanische (welches dann in kennzeichnender Art in die neue a-Stufe des Frühgotischen hinüberwechselt). Allerdings konnte infolge der spätbarocken Erbschaft (Cc-Stufe) s o w o h l aus der nordischen Vergangenheit selbst, w i e aus der Spätantike eine Integration der reinen A a-Stufe innerhalb des Romanischen nicht „rein" gelingen, wie vor allem Rich. Hamann deutlich gezeigt hat. Erstens wegen dieser „Erbschaft" ist das Frühromanische nicht so eindeutig „archaisch" wie etwa einst bei den Ägyptern oder Frühdorern; zweitens geschieht die ganze Integration ja auf einer anderen, g e i s t i g e r e n (dualistisch-christlichen) Ebene — so sehr das auch dem Bewußtsein der Germanen selbst noch in ihrer Spätzeit widersprechen mochte. Auch in der Neuzeit, die heute — soviel wir erkennen können — zu Ende geht, haben wir längst die Frührenaissance (14. bis 15. Jahrhundert), Hochrenaissance (16.) und den historischen Barock (17. bis 19. Jahrhundert, wenn wir die Ermüdungserscheinungen eines postbarocken Historismus noch zum Spätbarock selber rechnen dürfen) in kleinere und kleinste Wellenschläge aufgeteilt. So erscheint uns z. B. der sog. Manierismus des späten 16. Jahrhunderts als die (archaische) a-Stufe des (C-)Barock, das späte 18. und 19. Jahrhundert als der „Barock des Barock" (Cc), zugleich schon als ein gewisser Einebnungsprozeß, der unter Umständen (vor allem, wenn äußere Wandlungen auf anderen Gebieten hinzukommen) rasch eine U m s c h a l t u n g herbeiführen kann, Integration zu einer neuen (relativen) A-Stufe und damit Beginn einer erneuten „Einstülpung" auf anderer Ebene.

Folgerichtig betont Scheltema bei dem allem, daß unter Umständen d i e s e l b e Entwicklungsstufe innerhalb eines völkisch-klimatisch-geographischen Raumes oder einer Rasse j e n a c h d e m als A-, B- oder C-Stufe betrachtet werden kann. Im großen gehört z. B. ein Entwicklungsbestand der C-Stufe an; i n n e r h a l b dieser der a-Stufe usw., so daß es bei diesen Einordnungen immer auf das B e z i e h u n g s s y s t e m ankommt, innerhalb dessen sie gelten. Scheltema zeigt das für einzelne vorgeschichtliche Stufen. Es gilt aber auch sonst. So ist z. B. das Spätromanische

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0085
gefördert durch die DFG

eine C-Stufe; im größeren Zusammenhang aber gehört es noch zur A-Stufe des Mittelalters überhaupt, in noch größerem wird es zur B-Stufe (innerhalb der Folge Vorzeit-Mittelalter-Neuzeit) und so weiter. Diese Konsequenz scheint verwirrend; in Wahrheit ist gerade diese Relativierung geeignet, dem System alles Konstruierte und Lebensfremde zu nehmen. Es wirkt erhellend auch gegenüber dem absoluten zeitlosen Kunstwert in seinem Verhältnis zur historisch-stilistischen Einordnung! Nichts ist wohl „absolut" früh-, reif- oder spätzeitlich[1]). In irgendeinem über- oder untergeordneten Dreiersystem ist schließlich alles auch jederzeit reif, jederzeit „am Ziel".

In seiner neuesten Arbeit hat Scheltema eigentlich nichts grundsätzlich anderes gewollt als bisher. Er ist nur beim Aufspüren und Beschreiben der Rhythmen zu einem sehr kleinen herabgestiegen, zu der Wellenbewegung des Menschenlebens und seinen — auch noch nachweisbaren — noch kleineren Unterrhythmen. Es ist eine alte Einsicht, daß die Periodizität im individuellen Dasein sich nach demselben dreiteiligen Gesetz des „Atems" oder der „Welle" gliedert, wie die größeren und großen Rhythmen, die es im Völker- und Menschheitsleben überlagern. Man kennt auch das „biogenetische Grundgesetz" Haeckels. Es besagt, daß die embryonale Entwicklung des Menschen eine abgekürzte und andeutende Rekapitulation der Stammesentwicklung des Menschen (also bis zum Menschen hin!) darstellt. (In dem nachfolgenden Schema III vergleiche man damit A a.) Das „psychogenetische" Gesetz, wie es nach solcher Analogie neben Goethe und vielen anderen Autoren auch Scheltema formuliert, würde besagen, daß das Werden des Menschen — und zwar wohl um so vollständiger, je „exemplarischer" er ist! — seit der Geburt die Entwicklung der Menschheit (oder einer ihrer geschlossenen, völkisch-rassischen Gruppen) wiederanklingen läßt, seitdem sie der Tierstufe entwuchs. Wir erkennen: das Weiterdenken des biogenetischen Grundgesetzes führt zu demselben Ergebnis wie das Zuendedenken der Rhythmenlehre, von der größten zur kleinsten Bewegungsfigur, die ja alle nach demselben Gesetz verlaufen, mithin den Mikrokosmos des Menschen als gleichheitlich selbst mit den makrokosmischen Wirbeln verstehen lassen.

Dieser „psychogenetische Parallelismus", seine genaue Durchführung, Nachprüfung, sachliche Begründung bildet das Thema von Scheltemas neuem Buch, das den kennzeichnenden Titel „Die geistige Wiederholung" trägt. Das Naheliegende, Allgemein-Bekannte der individuellen Psychogenese wird so eine Bestätigung der großen und größten Entwicklungsabläufe bei Völkern und Rassen oder deren größeren Gemeinschaften[2]).

---

[1]) Eine weitere Komplikation, die Sch. nicht einbezieht, dürfte darin bestehen, daß die nicht dem Augen- und Tastsinn zugeordneten Kulturschöpfungen des Menschengeistes, etwa das Musikalische, seit Ende der Antike und der nordischen Vorzeit nach eigenem Rhythmus verlaufen, der sich zeitlich mit den Umschwüngen der bildenden Künste nicht deckt (aus gewissen immanenten Gründen, die hier nicht dargelegt werden können). So ist z. B. das 17. Jahrhundert der bildenden Künste eine B-Stufe innerhalb einer C-Periode („Hochbarock"). In der Musik des 17. Jahrhunderts dagegen haben wir es im ganzen immer noch mit einer A-Periode zu tun (Archaik) — freilich mit deren Cc-Phase, der dann (unmittelbar nach Bach) die Frühklassik (B a) folgt. Vgl. von dem Verfasser dieses Berichtes den Aufsatz „Die Musik im Generalbaßzeitalter und ihr Verhältnis zur Barockzeit" (Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, erscheint im Herbst).

[2]) Eine besondere Frage ist, ob alle Völker der Erde die Fähigkeit haben, die vollständige Dreiheit von A, B und C auch in den großen Einheiten zu durch-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0086
gefördert durch die DFG

Scheltema als Prähistoriker interessiert sich naturgemäß vor allem innerhalb des Menschenlebens für die Kindheit und für ihre Wiederholung in der nordischen Urzeit (Frühkindheit!) und Vorzeit. Er sucht das Kind dort auf, wo es am wenigsten von den Erwachsenen beeinflußt ist, in seinem Träumen und Spielen, mithin auch seinem spielenden Bauen, Zeichnen, Basteln, seinen Bewegungstänzen, Reigen usw. und entdeckt hier eine Fülle von echten Entsprechungen (wobei das „mutatis mutandis" nur selten übertrieben in Anspruch genommen wird). Freilich: wie die altnordische Kunst in den südlichen Einflußzonen ersichtlich mittelmeerisch-antike Einflüsse (figürlicher Art) zu verarbeiten, anzugleichen oder wiederabzustoßen hatte, so hat auch das Kind fortgesetzt mit den Erwachsenen und ihrer auf völlig anderer, nicht kindgemäßer Stufe stehenden Bildung und Bewußtseinshaltung zu tun — was sich vor allem auch in der Beeinflussung des kindlichen Zeichnens zu zeigen pflegt. Auch in dieser Beeinflussung durch nicht art- und entwicklungsgemäße Stufen läge also nach Scheltema noch eine Parallele zwischen Kind und vorgeschichtlichen Völkern. Wir kommen darauf noch einmal zurück.

Jedenfalls erweist sich Scheltema in seiner vergleichenden Verfolgung des kindlichen Entwicklungswegs nicht nur als ein guter Kenner der heutigen Kinderforschung und -psychologie, insbesondere auch für das Gebiet der Zeichnung und ihrer Literatur, sondern auch als ein origineller Beobachter, der z. B. dem kindlichen Bauen und Tanzen entscheidende Züge abzugewinnen weiß, nicht zuletzt auch — und das ist entscheidend — als einer, der ohne Frage selber eine reiche, exemplarische Kindheit hinter sich hat und sich ihrer zu erinnern versteht. Noch niemals ist — so oft auch das Thema angeklungen sein mag — die Parallele Kindheit-Vorzeit (meist nur ein interessantes Aperçu) derartig ernst genommen und mit einem schier verblüffenden Material belegt worden, auch in Beziehungen, die man bis dahin überhaupt nicht berücksichtigt hatte. Im ganzen — wenn wir von einigen noch zu erwähnenden Schwierigkeiten absehen wollen — ist es Sch. tatsächlich gelungen, nachzuweisen, daß die Entwicklung des Kindes und des Jugendalters die seiner Ahnen noch einmal durcheilt, und daß der Einzelmensch etwa mit 21 Jahren heute da „abgeliefert" wird, wo seine Ahnen seit Überwindung ihrer „Jugendstufe", das heißt des Mittelalters, ungefähr stehen: also (noch) in der Neuzeit!

Die späteren Stufen (Jugend-Mittelalter und Reife-Neuzeit) konnte der Verfasser leider nur (aus räumlichen Gründen) in knappen Anhangskapiteln entwerfen — was bedauerlich bleibt, da gerade hier erst die großartigsten Folgerungen, freilich auch Probleme entstehen. Wie die Zuordnung im ganzen sich uns darstellt, mag unser hier gegebener schematischer Umriß III andeuten, zu dessen Verständnis und vor allem Ausfüllung man freilich die synchronistischen Übersichten am Schluß von Scheltemas Werke selbst benötigt, der aber andererseits auch gewisse von Sch.

---

laufen. Die nordische Gruppe zeigt ihre Fähigkeit dazu bereits in der Vorgeschichte — jedenfalls im Spiegel ihrer Ornamentik — und die abendländischen Mittelmeervölker zeigen uns in der Antike das großartigste Beispiel einer vollständigen, die gesamte kulturelle und politische Haltung durchdringenden Erfüllung des möglichen Entwicklungsrhythmus. Daneben aber gibt es die „Völker der ewigen Kindheit" oder Jugend; auch die orientalischen Kulturvölker, die im allgemeinen über die große A-Stufe des Archaischen nicht hinausgekommen sind, innerhalb dieser dagegen viele kleine Unterrhythmen (a-, b-, c-) entwickeln, so daß man z. B. bei den Ägyptern von einem „Archäo-Barock" ihrer Spätzeit reden könnte. Denkbar wäre, daß nur der nordische oder nordisch-affizierte Mensch zu einem vollen Erfüllen des menschenmöglichen Entwicklungsrhythmus befähigt ist — weswegen z. B. auch nur im Abendlande echte Formen der bürgerlichen Freiheit entwickelt worden sind.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0087
gefördert durch die DFG

kaum berührte Gebiete des Werdens einzubeziehen sucht und an einigen Stellen von unserem Autor abweicht. Es wurden dabei, was Sch. vermeidet, gewisse Anregungen Dacqués, Evolas sowie der analytischen Psychologie (Ferenczy) verwendet; doch konnte es sich immer nur um einige Stichworte handeln.

Schema III.

A-Epoche **Embryo bis Frühkindheit** („Naturzustand". Reines „Außen")

A-periode
- 1.—7. Monat (centripetaler „Einstülpungsprozeß" bis zur Lebensfähigkeit)
  - a (?)
  - b (?)
  - c (?)
- B 7.—9. Monat („Verharren". Foetaler Dämmerzustand bis zur „centrifugalen" Geburt)
  - a (?)
  - b (?)
  - c (Geburt)
- C Frühkindheit (1.—3. Lebensjahr; Säugling; noch muttergebunden, doch weiter centrifugal!)
  - a (Stufen
  - b der
  - c Kleinkindentwicklung; Eidetische Uranlage, doch noch ohne Äußerungsvermögen)

A **Menschheit bis zur „Urzeit"**

- A Tierische (nach Dacqué nur tierähnliche) Ahnenreihe
  - a (?)
  - b (?)
  - c (?)
- B Der „erste" Mensch (Im Mythos erinnerter instinkthafter Dämmerzustand des sogen. „Paradieses", goldenen Zeitalters: Instinktgemeinschaft mit den Tieren, aber doch Schutz vielleicht infolge später verloren gegangener psychischer Kräfte — deren Nachleben wir noch in der späteren Tierzähmung als mitwirksam vermuten dürfen.)
  - a (?)
  - b (?)
  - c (centrifugale „Austreibung aus dem Paradiese". Eolithicum).
- C „Urzeit"
  - a (Altpaläolithicum)
  - b (. . . .)
  - c (Jungpaläolithicum; Eidetische Anlagen des Menschen kunstartig entwickelt: Höhlenmalereien)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0088
gefördert durch die DFG

B-Epoche — **Kindheit** (Beginn der „Kultur"; „Ich-Werdung")

A-periode	etwa 3.—7. Lebensjahr		a (?)
			b (?)
			c (?)
B	etwa 7.—12. Lebensjahr		a (?) (Kinderbauten und Spiele!)
			b (?)
			c (?)
C	etwa 12.—14. Lebensjahr		a
			b (Flegeljahre)
			c (Pubertätsbeginn)

B — **„Vorzeit"** (Beginn der altnord. Kultur; Ich-Werdung)

A-periode	Jungsteinzeit [gradlinige Ornamentik]	a-	phase
		b	(vergleiche Scheltema, Ornamententwicklung!)
		c	
B	Bronzezeit [krummlinige Ornamentik]	a	(die offenen, kosmomorphen Mal- und Ringbauten!)
		b	
		c	(„Entbindung" des Tierornaments)
C	Eisenzeit [Tierornamentik]	a	
		b	(Völkerwanderungsstil)
		c	(Wikingerzeit. Späte Tierornamentik)

C-Epoche — **Der Erwachsene** (Wendung des Ichs nach Außen)

A	etwa 14.—21. Lebensjahr (Jugend)	a	
		b	
		c	
B	etwa 21.—49. (?) Lebensjahr (Reife)	a	49.—63. Jahr (das „Altern" bis zum „männerbrechenden Jahr" des Griechen; Wechseljahre der Frau)
		b	
		c	
C	etwa 49.— ? Lebensjahr	b	63.—77. Jahr („Klassisches" Greisenalter, Weisheit.)
		c	77.— ? (Auflösung)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0089
gefördert durch die DFG

C Epoche			**Geschichtliche Zeit** (Nordeuropa)		
		a	romanisch	a	
				b	
				c	(spätromanisch)
A	Mittelalter	b	frühgothisch	a	
				b	
				c	
		c	spätgothisch	a	
				b	
				c	(Renaissance-Gothik)
		a	Frührenaissance	a	
				b	
				c	(„Protobarock“)
B	Neuzeit	b	Hochrenaissance	a	
				b	
				c	
		c	Barock	a	(Manierismus)
				b	Hochbarock
				c	Spätbarock / α
		a			Rokoko / β
					γ (Klassizismus, Historismus im 19. Jahrh.)
C	„Kommzeit“	b	?	?	
		c			

Wer sich in diesen dritten Abriß und in die reichlicher ausfüllenden Übersichten Scheltemas vertieft, der wird vor allem zugeben müssen, daß diese Geschichtsphilosophie, obgleich biologisch-organisch orientiert, doch weit entfernt ist von einem Spenglerschen Pessimismus des „Verblühens“ und der biologisch unentrinnbaren Endzeiten. Daß sie andererseits aber auch sowohl im kollektiven wie im individuellen Werden eine rein materialistische Fundierung der Entwicklungsantriebe ausschließt. Die Umschaltung seit der Pubertät im Menschenleben geschieht nicht nur wegen der einsetzenden Geschlechtsreife — sonst müßte ja die Menschheit selbst erst seit etwa der Eisenzeit geschlechtlich geworden sein. In Wirklichkeit zeigt sie nur, wie Sch. meint, seither eine allerdings neuartige Bewertung des Geschlechtlichen (Mittelalter). Anderseits beweist die rein immanent bedingte Entwicklung des Einzelnen, daß in den großen Umschwüngen des Völkerlebens, wie sie sich auch in der Kunst ausdrücken, äußere Geschehnisse wie Eiszeiten, horizontale oder „vertikale“ Völkerwanderungen wohl auslösend und beschleunigend wirken können, nie aber eigentlich grundlegend; daß vielmehr auch diese immanent bedingt sind. Ferner bezeugt uns das individuelle Werden des Menschen mit seinen großen und kleinen Rhythmen nach völliger Ausgeschöpftheit und Ausdifferenzierung eine Kraft innerer Erneuerung und Integration — eben das, was auch in den Mythen, Dogmen, Mysterien als das Geheimnis der Wandlung gefeiert wurde und z. T. in Initiationsweihen bestätigt. Hat der Mensch inmitten seines Lebens die Kraft zur Integration, zum Neubeginn auf anderer Ebene, so muß man das auch für die dem Menschenleben gleichgerichtete Menschheits- bzw. Völkerentwicklung annehmen. Es gibt also, solange kein physischer Untergang kommt, jedenfalls im Abendlande kein „fellachisierendes“ Stillestehen am Ende von Entwicklungen und es muß auch nicht unbedingt mit gänzlichen Völkerverschiebungen und Neumischungen gerechnet werden, damit der eigentlich neue Aufbruch möglich sei. Denkwürdigstes Beispiel jener spontanen Erneuerung im einzelnen Menschenleben

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0090
gefördert durch die DFG

gibt uns Scheltema in seiner Auffassung von dem Abschnitt, da die Frau in die Wechseljahre tritt, während beim Manne das eigentliche „Altern" anhebt. Innerhalb dieser C-Stufe des Mannes findet (was wir abweichend von Sch. freilich nur als Unterrhythmus darstellen) ganz entschieden Mutation zu einer a-Phase statt: diesmal (wie unabhängig von Scheltema und in anderen Zusammenhängen auch Prinzhorn und C. G. Jung, die beiden Psychotherapeuten, ausgeführt haben) auf höherer geistiger Ebene, die nicht mehr rein biologisch-vitaler Natur ist. Das Geschäft des Zeugens und der Kinderaufzucht ist mit 50 Jahren normalerweise abgeschlossen; gerade darum kann unter Umständen, das heißt bei genügend exemplarischem und reichem Menschentum, von der im Reifezustand der Lebenshöhe erreichten Peripherie aus eine neue „Einstülpung", ein neuer Wellenanstieg, ein neues Centripetieren beginnen: noch einmal geistige „Kindheit" (gleichsam das Heranwachsen in das spätere Greisenalter), dann „Jugend" (das klassische Greisenalter, der „blühende" Greis), dann endlich Erfüllung und Reife (nämlich zum Tode und — vielleicht — seinen „jenseitigen" Schwingungen) als Ausklang und zentrifugierende Ausströmung. Für diese große C_a-Möglichkeit im Menschenleben, die alle älteren a-Stufen wie in Obertönen wieder mitanklingen läßt, kann es bis jetzt, wie Sch. in einem entscheidenden Schlußkapitel andeutet, innerhalb des Menschheits- oder Volkswerdens noch keine Entsprechung geben, da das Abendland nach Sch.s Meinung erst eben in den gewaltigen Krisen angelangt ist, die den weiblichen Wechseljahren und dem kritischen Beginn des männlichen „Alterns" entsprechen. In gewisser Weise wäre also das exemplarische Menschenleben nach dem siebenten Siebenerjahr (um hier einmal die Swobodaschen Zahlenrhythmen einfließen zu lassen), also um die 50 herum, fortab so etwas wie eine prophetische Vorwegnahme der zukünftigen abendländischen Entwicklung (die ja auf unserem Planeten die vorgeschrittenste und entscheidende ist bis jetzt) — woraus man freilich keine Schlüsse auf deren Dauer ziehen kann, eher auf eine dereinstige Beruhigung und „Vergeistigung" nach Ende der furchtbaren Mutationserschütterungen unseres Jahrhunderts und vielleicht noch der nächstfolgenden.

Zum Schluß sei nicht verschwiegen, daß — trotz grundsätzlicher Zustimmung und innerer Bereitschaft des Folgens — bei der Lektüre der Scheltemaschen Arbeit uns auch gewisse Bedenken gekommen sind. Diese seien hier zum Teil noch angedeutet. Sie beziehen sich nicht so sehr auf dasjenige, worin etwa unsere schematischen Übersichten von den großen Zusammenstellungen Scheltemas abweichen (z. T. eine etwas andere Anlage der großen Dreier-Rhythmen) oder worin sie diese hypothetisch zu ergänzen wagen (etwa was die Frage des sog. „Paradieses" und überhaupt den „Quellenwert" mythischer oder „archetypischer" (C. G. Jung) Überlieferungen angeht und anderes). Was vielmehr hier gemeint ist, bezieht sich auf die Beobachtung und Auswertung des Tatsachenmateriales selbst.

1. Scheltema erklärt bekanntlich die Höhlenmalereien des Paläolithikums aus den eidetischen Anlagen der Höhlenmenschen des Magdalénien, — womit er ein sehr glückliches Beispiel für die immer nötiger werdende Arbeitsgemeinschaft von moderner Psychologie und Kunstwissenschaft liefert. Nun ist freilich die eidetische Anlage der Kinder bis zum dritten Lebensjahre ziemlich unerforscht und schwer nachweisbar. Man findet sie im allgemeinen erst in der reiferen Kindheit (Schulkinder!), deren Entsprechung in der Völkerentwicklung (Jungsteinzeit, Bronzezeit) gerade das Eidetische doch vermissen läßt, da wir vielmehr hier den entschiedenen Vorrang dessen haben, was Verworn das „Ideoplastische" genannt hat. So müßte man schon annehmen, daß die nachgewiesenen eidetischen Anlagen der Kinder nur noch Residuen sind und daß die eigentliche Blütezeit der eidetischen Be-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0091
gefördert durch die DFG

wußtseinslage in der Frühkindheit liegt — wo sie eben nur schwer nachweisbar wären, da dem Kleinkinde naturgemäß schon rein „technisch" die Äußerungsmöglichkeit fehlt. Manches spricht in der Tat für eine solche Annahme.

2. Scheltema bezeichnet es als einen Grundfehler aller bisherigen Parallelisierungsversuche (also wohl auch des von uns in der II. Auflage von „Der Genius im Kinde" versuchten), daß sie die Entsprechungen zur Kinderkunst überall, wo halbwegs primitiv oder archaisch gestaltet wird im typischen Sinne, sich gleichsam zusammensuchen. Aber wie das biogenetische Grundgesetz sich — etwa bei den höheren Tieren — nur auf die diesen jeweils zugeordnete besondere stammesgeschichtliche Vorfahrenreihe bezieht, so sollte man bei den Kindern, sagt Scheltema, zunächst streng nur nach der eigenen Vorfahrenreihe sehen. Hier nun, in der altnordisch-vorgeschichtlichen Kunst mit ihrer lückenlosen Überlieferung (— kann man übrigens das urgeschichtliche Vorspiel ebenfalls, wie das vorgeschichtliche Geschehen, zum nordischen Raum rechnen? —), findet sich als Hauptkennzeichen außer der „offenen" Baukunst und Malplastik die Beschränkung auf das Ornament, wie es sich in den Dienst der Gerätekunst stellt, und die Abwesenheit des eigentlich Figürlichen. Das Figürliche ist, wo es sich (wie etwa in den künstlerisch ziemlich unerfreulichen altschwedischen Felszeichnungen) dennoch findet, im Grunde ein fremdes oder mindestens ganz entwicklungs- und kunstloses Element, das teilweise aus den südlichen Einflußzonen der mittelmeerisch-antiken Kulturwellen in den hohen Norden verschlagen ist. Hier kann man mit Zweifeln einsetzen. Gewiß: wo das Kind versucht, sich — entgegen seiner eigentümlichen Entwicklungsstufe — etwa perspektivisch und illusionistisch auszudrücken, wo es den angeborenen Stil der reinen Kinderleistung verläßt (einschl. der sog. „Kinderfehler"), da liegt der unabsehbare und beständige Einfluß der gleichzeitigen Erwachsenenkunst vor — wirklich vergleichbar etwa den Mischformen der Hallstatt- und Villanovakulturen u. ä. Aber es scheint doch, als ob das Kind, entsprechend seiner „epischen" Anlage, ganz von innen her zur figürlichen Zeichnung hindrängt! Da wären nun doch die Vergleiche etwa mit der Zeichenkunst der alten Ägypter, wie sie so vordringlich ins Auge fallen, nicht unangebracht — obschon es sich durchaus nicht um unsere Ahnen handelt.

3. Gerade die Ornamentik bei den Kindern, auf die es nach Ausweis unserer Parallele im engeren Sinne doch wesentlich hinauskommen sollte, ist verhältnismäßig dürftig, und so zweifellos es dem Verf. auch gelingt, selbst hier unbeeinflußte Ansätze und damit echte Anklänge freizulegen, so geschieht das doch nicht annähernd so zwanglos wie etwa bei der glücklichen Zuordnung des kindlichen Bauens, Bildens (Schneemann!), Reigens usw. zu den prähistorischen Entsprechungen.

4. Insbesondere ist bei den Kindern gerade das kaum wirklich nachweisbar, was bei den Völkern des Nordens die broncezeitliche Ornamentik besonders kennzeichnet: der Übergang zur kurvilinearen Gestaltung. Nun erklärt Scheltema dies durch den gerade in diesem Zeitraum übermächtigen Einfluß der Erwachsenen, welcher sich ja auch in den Einflußzonen der altnordischen Kunst vom Süden her so bemerkbar machte. Aber so gut wie im Norden selbst die kurvilineare Ornamentik trotzdem nicht unterging, so sollte sich doch mindestens der Tendenz nach, das heißt in Anklängen und Ansätzen, auch beim Kinde der Übergang zur Krummlinigkeit an der entsprechenden Stelle zeigen — wenn anders die behauptete Entsprechung stimmen soll.

So scheint uns, daß die Verengung der zu vergleichenden Entwicklungen auf die altnordische Vorzeit — obschon theoretisch eigentlich einwandfrei und folgerichtig — in der Erfahrung nicht ganz standhält. Wie das zu erklären sein mag, wagen wir nicht einmal zu vermuten.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0092
gefördert durch die DFG

5. Zum Beschluß. Unser Autor wendet sich an manchen Stellen scharf gegen die Psychoanalyse, ohne hervorzuheben, daß es heute einen „rechten Flügel" der psychoanalytischen Schule gibt, gegen den gerade die Einwände einer rein materialistisch-sexuellen Begründung von Traum und Mythos, Symbolwelt usw. kaum mehr zutreffen. In mancher Hinsicht dürfte auch die analytische Psychologie der Lehre von der Wiederholung wertvolle Zeugnisse liefern können. Liest man Scheltemas Kapitel über das Sexuelle, so scheint es doch, als sei hier vielerlei angedeutet, was bei näherer Aussprache auch gewissen psychoanalytischen Entdeckungen ihren Platz einräumen müßte — so schauderhaft diese sein mögen. Sogar der weit ausgreifende Kritiker Freuds, Prinzhorn, hielt bis zu einem gewissen Grade an dem typischen Vorkommen etwa des „Ödipuskomplexes", wahrscheinlich auch des Kastrationskomplexes und ähnlicher atavistischer Gräuel fest. Gewiß: diese Erfahrungen sind nur an klinischem, mithin psychopathischem Material gewonnen. Ist es nun aber nicht so, daß der pathologische Mensch auf einer bestimmten Entwicklungsstufe, insbesondere auch in der gefährlichen Pubertät, die ja lange hinausgezögert werden kann, eben das geistig wiederholt, was auch in den entsprechenden Vor- und Urzeiten geschehen mochte?! Damals nicht eigentlich pathologisch, aber doch als letzte, sozusagen noch normale Steigerung, als „Grenzfall" seelischer Möglichkeiten! Übrigens hat die analytische Psychologie den berüchtigten „Kastrationskomplex" schon immer gern als einen Nachhall von Urerinnerungen (Ferenczy) ansehen wollen; freilich mehr von unbewußten Erinnerungen des Generationsgedächtnisses, weniger als eigentlich spontane „Wiederholung". Wie sich beide Potenzen, Scheltemas doch wohl psychologisch bedingte Wiederholungstendenz und das kollektive unterbewußte Gedächtnis, von dem auch bei C. G. Jung und Siegfried Behn viel die Rede ist, zueinander verhalten, auch darin läge noch eine wichtige Forschungs- und Denkaufgabe. Eine der vielen, zu der die gehaltvolle, ebenso kühne wie doch besonnene Schrift Scheltemas anregt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0093
gefördert durch die
DFG

Besprechungen

Hans Weigert: Die heutigen Aufgaben der Kunstwissenschaft. (Kunstwiss. Studien, Bd. 17.) Berlin, Dtsch. Kunstverl., 1935. 64 S. 8°. RM. 1.90.

Diese Schrift will ein Programm sein und beginnt, um dessen Notwendigkeit in möglichst helles Licht zu setzen, mit einer möglichst düsteren Schilderung der gegenwärtigen Lage der Kunstwissenschaft. Einem Jakob Burckhardt wird der nur den Wissensstoff vermehrende Kunsthistoriker gegenübergestellt, der selbst nicht wertet, daher auch nicht vom Werte seines Gegenstandes zu überzeugen und erzieherisch zu wirken vermag. Daß es solche Kunsthistoriker gibt, wird man dem Vf. zugestehen, aber sie sind auch heute nicht Regel, sondern Ausnahme. Schon Stofferschließung kann Wertung bedeuten, und sie bedeutet es auf weiten Strecken gerade unserer Wissenschaft, für die in besonderem Maße das Wort Lionardos gilt, daß die Liebe zu einer Sache deren Kenntnis nach sich ziehe. Was wußte denn Jakob Burckhardt von den Wunderwerken der deutschen Barockbaukunst, was von Grünewald, C. D. Friedrich und der deutschen Plastik des 14. und 15. Jahrhunderts? Daß wir das alles ins Licht der Forschung gerückt haben, geschah wirklich nicht, um die weißen Flecken auf dem kunsthistorischen Globus unseres Vaterlandes zu tilgen, sondern aus neuer Überzeugung von den Werten, die hier verborgen gelegen hatten, und dem heißen Bemühen, sie wieder zu gewinnen — nicht zum Privatgebrauch für uns Kunsthistoriker, sondern für uns überhaupt. Man braucht in dem sicher wenig abgeklärten Zustande der Kunstwissenschaft nicht nur Ratlosigkeit, Mangel an Orientierungsvermögen u. dgl. zu sehen, wie es der Vf. tut, sondern man darf darin wohl auch eine Fülle von gegenseitig allerdings noch nicht ausgeglichenen Gesichtspunkten erkennen, wie sie so vielseitig wohl kaum eine andere Geisteswissenschaft aufzuweisen hat.

Der die „Aufgaben" enthaltende Hauptteil beginnt mit einem Kapitel über die Vollendung des großen Inventars. Doch ist merkwürdigerweise davon sehr wenig die Rede, um so mehr von der Fragwürdigkeit der Stilkritik. Diese wird in ihrer allerdings oft unerträglichen Überheblichkeit mit begrüßenswerter Robustheit angegriffen; aber so einfach läßt sie sich nun doch wieder nicht erledigen, wie es hier versucht wird. Die schriftliche Quelle, die Vf. der unsicheren Aussage der Stilkritik als Rocher de bronze gegenüberstellt, ist nicht ohne weiteres ein solcher. Quellenkritik muß es auch in unserer Wissenschaft geben, und ob das Todesdatum eines Menschen auch das Datum seines Grabmals ist, muß, besonders im Mittelalter, in jedem einzelnen Falle gefragt, nicht aber in Bausch und Bogen als selbstverständlich angenommen werden.

Es folgt ein Kapitel über „Klärung der Methode", in dem man allerlei findet, jedoch keine Klärung. In geschickter Weise ist dann der weitere Stoff unter den Gesichtspunkten „Frage nach dem Werden" und „Frage nach dem Sein" zusammengefaßt. Es werden Möglichkeiten angedeutet, „unter Verwertung der alten Epocheneinteilung und der formalen Kriterien des Festigkeitsgrades der Form, ihres Ver-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0094
gefördert durch die
DFG

hältnisses zur Naturform und ihres Bewegungsgehaltes Achsen zur Ordnung des Stoffes zu gewinnen". Als noch ganz unbearbeitetes Problem bezeichnet Vf. die Ergründung der Kräfte, die die verschiedenen Zustände der Form hervorgerufen haben, und die dieser, wo sie wie im Ornament rein auftritt, immanent seien. Als Beispiel einer solchen immanenten Formenentwicklung werden dann die Wandlungen der vom Vf. an anderer Stelle ausführlich behandelten Kapitellornamentik vorgeführt. Hier scheint mir ein grundsätzlicher Einwand am Platze: der philosophische Begriff der Immanenz läßt sich auf künstlerische Erscheinungen nicht ohne weiteres übertragen. Gewiß kann man die Wandlungen der Kapitellornamentik durchs 13. Jahrhundert hin als immanente Entfaltung einer von vornherein gegebenen Anlage betrachten — aus heuristischen Gründen, aus Gründen der Gliederung, Einteilung, Klassifizierung u. dgl. kann das durchaus wissenschaftsökonomisch sein — aber man glaube doch nicht, damit allein die treibenden Kräfte fassen zu können. Diese sind nicht oder nicht nur der Kapitellornamentik „immanent", sondern hier spielen immer wieder die Kräfte des architektonischen Gefüges hinein, in dem das Kapitell ein Teil des Ganzen ist. Man wende nicht ein, zum mindesten das naturalistische Blattkapitell sei doch diesem Zusammenhange entrückt. Naturalismus und Naturalismus ist zweierlei. Der gotische jedenfalls ist geformt und geordnet nicht aus eigenen immanenten Gnaden, sondern von der Architektur her. Niemand wird wohl auch dem Verfasser folgen, wenn er in weiterer Übertreibung des Immanenzbegriffes behauptet, das Porträt von Individuen entstehe „als Frucht weniger des freien Entschlusses, beobachtete Wirklichkeit abzubilden, als der immanenten und autonomen Bewegung der Form". Das heißt denn doch die Wirksamkeit allgemeiner geistesgeschichtlicher Triebkräfte allzu niedrig einschätzen! An anderer Stelle werden sie dann wieder in reichstem Maße berücksichtigt, aber die Versuche, formalistische und geisteswissenschaftliche Betrachtungsweise zu verbinden, bleiben vergeblich: „so wird die Formgeschichte beeinflußt und gestört (!) durch die Ideengeschichte, deren Bewegungen noch komplizierter sind als die der Formgeschichte". In dem Bestreben, den verschiedensten Gesichtspunkten gerecht zu werden, von denen aus man die Entwicklung hat erklären wollen, gerät Vf. in ein neues Chaos hinein, das Chaos der Betrachtungsweisen.

Wesentlich klarer und bestimmter ist die „Frage nach dem Sein" behandelt. Die Forderungen der Seinsbetrachtung werden energisch gegenüber der Werdensbetrachtung angemeldet, die als Erbe des 19. Jahrhunderts immer noch zu stark das Feld beherrscht. Sätze wie „deshalb geht die Frage nach dem Sein unserer Ahnen das ganze Volk an, während die Frage nach dem vergangenen Werden eine esoterische Aufgabe der zünftigen Wissenschaft ist" und „die Kunstgeschichte, die ins Volk getragen wird, muß aus der Seinskunde und nicht aus der Werdenskunde entwickelt werden", leiten zum letzten Abschnitt über, der „politischen Aufgabe". Einige schwebende Fragen werden erörtert — Wertung der germanischen Kunst, Karl d. Gr., die Renaissancen, Kunst und Rasse — mit dem Bestreben, allem Tragischen unserer völkischen Kunstgeschichte die bestmögliche Seite abzugewinnen. Die Möglichkeiten gerade unserer Wissenschaft, kulturpolitisch zu wirken, werden klar entwickelt. Das für unsere Zukunft Entscheidende müssen wir aus der eigenen Vergangenheit gewinnen. „Der wegbereitende Beitrag, den die Kunstgeschichte zur Erfüllung dieser Aufgabe zu leisten hat, heißt Erweckung der deutschen Kunst zu bildender, menschenprägender Kraft." — Es wäre recht vielen Fachgenossen zu wünschen, wenn sie wie der Vf. einmal auf ihrem Wege innehalten und um sich sehen wollten; wenn es jemals nötig war, dies zu tun, dann jetzt.

Leipzig. Johannes Jahn.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0095
gefördert durch die DFG

Lugowski, Clemens: Wirklichkeit und Dichtung. Untersuchungen zur Wirklichkeitsauffassung Heinrich von Kleists. Frankfurt a. M., Diesterweg 1936. 224 S. RM. 6.—.

Hat man erst eine gewisse Enttäuschung überwunden bei der Wahrnehmung, daß Lugowskis Buch trotz des Titels nur auf einem knappen Drittel seines Umfangs von Kleist handelt, so wird man seinen Ausführungen mit höchstem Interesse nicht nur, sondern auch mit äußerster Befriedigung folgen. In den zwei ersten Dritteln handelt es von der „märchenhaften Enträtselung der Wirklichkeit im heroisch-galanten Roman", als dessen Vertreter La Calprenède und Anton Ulrich von Braunschweig gelten, von der „frühen Form des Anti-Märchenromans" der Rosset, La Fayette, Des Challes, von der „Vollendung des Realismus der »désillusion«" etwa bei Stendhal, Balzac, Flaubert und von „Wirklichkeit als dem Unmittelbaren" in der isländischen Saga und dem germanischen Heldenlied. Die Betrachtung dieser so ganz verschiedenartigen Dichtungen dient dem Verfasser im Hinblick auf sein eigentliches Untersuchungsproblem „Wirklichkeit und Dichtung" — daher auch ihre Berechtigung in diesem Buch — als Vorbereitung auf Heinrich von Kleist, dessen ganz eigenartige Wirklichkeitsauffassung eben durch Vergleichung mit den Wirklichkeitsauffassungen jener anderen Literaturformen geklärt werden soll.

Kurz und zusammenfassend angedeutet, ist es das tiefdringend und umsichtig verfolgte Thema Lugowskis, daß der Dichter den Wirklichkeitszusammenhang, dem er sich gegenübersieht und aus dem heraus er seine Werke schöpft und gestaltet, auf verschiedene Art erleben und auch in verschiedener Art in seiner Dichtung wiedergeben kann. Wie die Verschiedenartigkeit solchen Erlebens und Gestaltens einerseits Ausdruck verschiedener Lebensanschauung eines Menschen ist, konstituiert sie andererseits das verschiedenartige Ethos einer Dichtung. Die Möglichkeiten aber solch verschiedenartiger Wirklichkeitsauffassung und -gestaltung bewegen sich stets um die Begriffe Kausalität und Motivation, Kausalität als Wirklichkeitstatsache, Motivation als Wirklichkeitsgestaltung. So spielen diese beiden Begriffe in L.s Buch die entscheidende Rolle, und es ist von höchstem Interesse, sich an Hand seiner Ausführungen zu vergegenwärtigen, einerseits von wie mannigfacher Bedeutung das Bewußtsein von der Kausalität des Geschehens für Dichter und Dichtung sein kann, und andererseits, welche Bedeutung der Dichter infolgedessen in seiner Dichtung der Motivierung beimißt.

Beispielsweise kann eine sehr weitgetriebene, verwickelte Motivierung gerade nicht tatsachenmäßig absolut überzeugend, d. h. also kausal echt, sondern ausgesprochen „unwahrscheinlich" wirken, etwa wenn sie sich allzu ausgiebig solcher Motivationsmomente wie Täuschungen, Mißverständnisse, Verwechslungen u. dgl. bedient. Das ist der Fall im heroisch-galanten Roman. So gut, ja geradezu zwingend, da jede Einzelheit motiviert ist, wirkt das Ganze doch ausgesprochen märchenhaft, „unwirklich". Keineswegs kann man also sagen, je genauere Motivierung eine Erzählung gibt, desto wirklichkeitsüberzeugender müsse sie sein. Da kausale Motivation offenbar in erster Linie für das gefordert wird, was nicht durch sich selbst schon glaubhaft ist, zeigt sich eine eigentümliche Beziehung zwischen Märchengesinnung, wie sie z. B. im heroisch-galanten Roman herrscht, und einem Realismus, „für den Wirkliches erst dann ganz wirklich ist, wenn es seinen Platz in einem Kausalgefüge hat"; es kann „paradoxerweise der Kausalrealismus von der Gesinnung des Märchens seinen Ausgang nehmen, indem er eine Handlung von märchenhaften Umrissen durchmotiviert und damit in seinem Sinn zu einem »realistischen« Roman macht". Man mag hier beispielsweise auch an den heut wieder so beliebten Kriminal-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0096
gefördert durch die DFG

oder Spionageroman denken, die ebenfalls trotz zwingender Motivation und Kausalität doch oft ausgesprochen unwirklich, gewissermaßen als moderne Märchen wirken.

Dazu spielt hier der allerdings wohlmotivierte „Zufall“ eine beträchtliche Rolle. „Er ist, grundsätzlich betrachtet, nichts weiter als das Bild, das sich der in der Wirklichkeit isolierte Mensch von der gefühllosen und im wörtlichen Sinn unmenschlichen Kausalität macht. Zufällig ist ein Zusammentreffen, dessen kausale Bündigkeit der Mensch nicht übersieht, trotzdem aber ... voraussetzt.“ Eine betonte Fremdheit zwischen Mensch und Wirklichkeit stellt auch die Dichtungsform dar, die L. den Anti-Märchenroman nennt. Auch in ihm herrscht eine ausbündige Motivierung und Kausalität, aber die „Berührungslosigkeit zwischen Mensch und Wirklichkeit beruht darauf, daß die Welt das besondere und menschenfremde Gesetz der Kausalität in sich trägt, von dem das Wollen der Menschen immer wieder in die Knie gezwungen wird, wenn nicht jene überwirkliche Macht eingreift, ohne die kein Märchen denkbar ist. Wollen und Wirklichkeit scheinen aus verschiedenen Wurzeln zu stammen. Es scheint zu diesem Wirklichkeitsgefühl“ — des Anti-Märchenromans — „zu gehören, daß allein das e i g e n e Wollen als solches menschlich nahe ist, während der Blick auf den anderen Menschen oft nur ein Stück jener urfremden Wirklichkeit zeigt.“ „Die Wirklichkeit im Antimärchen war, am Märchen orientiert, immer Wirklichkeit, wie sie l e i d e r ist. Sie war weiter b r u t a l e Wirklichkeit, in der der Mensch Fremdkörper bleibt, weil sein Lebensgesetz, der Drang zum »Glück« (gleich Genuß) dem Gesetz der Wirklichkeit wesensfremd ist. Dieses Grundgesetz der Wirklichkeit, das, was sie erst zur Wirklichkeit macht, ist die kausale Bündigkeit, die in erzählerischer Lebensdarstellung als kausale Motivation erscheint. Der Kausalität ist der Mensch auf zweierlei Weisen verfallen, zunächst »von außen« als den Verkettungen des Weltgeschehens, die ihn als »Zufälle« (hasards, fortune) oder als Intrigen treffen, zweitens »von innen« als »passion« und natürlicher Artung (»wissenschaftlich« durchschaubar), gegen die jeder Widerstand nutzlos ist oder in glückloser Vernichtung endet. Man gelangt zu dieser Wirklichkeitsanschauung, die weder moralisch noch unmoralisch ist, durch désillusion.“

Höchst lehrreich ist dann etwa die Beziehung, die L. zwischen Balzac, dem Hauptvertreter der „Vollendung des Realismus der »désillusion«“ und der „märchenhaften Enträtselung der Wirklichkeit im heroisch-galanten Roman“ aufzeigt. Ein wesentlicher, zeitbedingter Unterschied liegt allerdings zwischen beiden in der Art von Kausalität, die bei ihnen waltet: die altertümliche Kausalität ist eine solche der Intrigue und des Zufalls, die moderne ist milieu- und charakterhafte Determination. Balzac gilt offenbar des Verfassers besondere Liebe. Er findet bei ihm eine Art psychologischer Kasuistik, die geradezu zu einem Moment „märchenhafter Unwirklichkeit“ wird. „Seine Lust ist es, diese Welt der Möglichkeiten immer wieder durchzuspielen. Er ist zu geistvoll, um Realist zu sein. Er ist kein Realist der Wirklichkeit, sondern höchstens ein Realist der Möglichkeiten. An dieser Stelle wird die Berührung zwischen den Formen des Antimärchens und des Märchens in der persönlichen Formung Balzacs deutlich. Man kann es gewiß nicht ohne weiteres so ausdrücken, daß Balzacs Psychologie wirklichkeitsfremd sei. Aber es ist ebenso gewiß, daß diese Art der Menschenkenntnis nicht notwendig und ohne weiteres Wirkliches greift, sondern daß sie nur eine Formungsart ist, die auch dort, wo sie sich einen besonders realistischen Anschein gibt, leer laufen kann.“ Letzten Endes ist das ja eine Konsequenz der Tatsache, daß für jede Folge stets eine ganze Reihe von Ursachen möglich und denkbar sind, wirklich hingegen nur eine. Eine grundsätzlich andere Wirklichkeitsauffassung weist L. in der Welt der Sagas und Heldenlieder auf; er nennt sie „Wirklichkeit als das Unmittelbare“. An die Stelle des Motivierungsstils der früher behandelten Literaturformen tritt hier ein ganz eigenartiger Beiordnungs-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0097
gefördert durch die DFG

stil, der die Geschehnisse tatsachenmäßig nebeneinandersetzt, ohne ihren kausalen Zusammenhang, ihre kausale Abhängigkeit zu erwähnen; dort fanden wir eine dem Menschen gegenüberstehende Wirklichkeit, hier erleben wir die schicksalhafte Zugehörigkeit der Wirklichkeit zum Menschen, die Einheit von Wirklichkeit und Wollen.

Wie schon gesagt, dienen diese Ausführungen, deren vielseitiger Reichtum hier nur eben an einigen Hauptpunkten angedeutet werden konnte, dem Verfasser bei allem eigenen Gewicht vor allem, wie es der Titel des Buches auch ausspricht, als Vorbereitung für eine sehr eindringende Beschäftigung mit Heinrich von Kleist und seiner Wirklichkeitsauffassung, die er als „die Überwindung des Objektiven durch das Unmittelbare" bezeichnet. Kleist ist die Enthüllung des Kausalzusammenhanges nicht primär wichtig, er „setzt vielmehr in dieses Schema Menschen hinein, die sich auf eine dem Geist des Kriminalromans" — manche Kleistschen Stoffe erinnern ja an einen solchen — „ganz fremde Weise in die Welt der verhüllten Kausalität verstricken und in einer seltsam auf die Spitze getriebenen Auseinandersetzung mit ihr sterben oder triumphieren, jedenfalls in dieser Auseinandersetzung ihr Schicksal finden". Gern stellt Kleist einem Indizienbeweis, d. h. einem möglichen Kausalzusammenhang, einer zwar wahrscheinlichen, aber objektiv falschen „Wirklichkeit" entgegen die subjektive Gewißheit des Einzelnen, die freilich für die anderen ohne jede objektive Beweiskraft ist. Man denke beispielsweise auch an den „Othello", wo ein konstruierter Indizienbeweis, ein konstruierter, wahrscheinlicher und doch objektiv falscher Kausalzusammenhang einer machtlosen Selbstgewißheit gegenübersteht. Bei Kleist gibt es eine Welt der Sachverhalte, dargestellt durch Kausalität und Indizienbeweis und eine Welt des „innersten Gefühls"; „die Gewißheit der sachlichen Zusammenhänge, die allgemein übertragbar und gleichsam in einer jedermann zugänglichen und einsichtigen Beweisschrift niederlegbar ist und die schlechthin unmittelbare Gewißheit des nur hier und jetzt lebenden, nichtallgemeinen und nichtsachlichen Gefühls sprechen gegeneinander", „nicht das »Ich« steht gegen »die« Wirklichkeit, sondern zwei Wirklichkeitsformen stehen gegeneinander". Solange beide Welten in Einklang miteinander stehen, gibt es kein Problem, dies entsteht erst, wenn sie sich widersprechen; der in dieser Welt lebenden Seele ist jedoch, so in sich gewiß sie auch sein mag, die Welt der Sachverhalte doch unentbehrlich.

Für diese Kluft zwischen Subjektivem und Objektivem hat nun Kleist eine für sein Fühlen und Dichten höchst kennzeichnende Überbrückung gefunden in einem Unmittelbaren: das unbedingte und unmittelbare Vertrauen von Mensch zu Mensch kennt und braucht keine objektiven „Garantien" aus dem Reiche der Kausalität und Motivation. Von diesem Vertrauen sagt L. (gelegentlich der „Marquise von O....."): „und weil es so verletzlich zart und doch die einzige wirklich mögliche Brücke zwischen zwei Menschen ist, deshalb ist hier der Mißbrauch schlechthin teuflisch." Es ist „Kleists ewige Frage: Was wird, wenn unmittelbares Gefühl und mittelbare Erkenntnis (Wahrheit und Wahrscheinlichkeit) gegeneinander sprechen? Solange dieser Fall nicht eintritt, hat das Gefühl nichts gegen das Mittelbare einzuwenden. Entsteht aber ein Widerspruch, so m u ß dieser beseitigt werden, aber immer nur dadurch — dies ist kennzeichnend für Kleists Anschauung —, daß die Seite des Mittelbaren in Frage gestellt wird." Mit mittelbarer Erkenntnis ist stets auch die Möglichkeit von Irrtum und Willkür gegeben, nur das unmittelbare Gefühl ist immer wahr. Das nennt L. die Überwindung des Objektiven durch das Unmittelbare und beleuchtet von dieser Deutung her, die F r i c k e s Buch „Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist"[1]) ergänzen und teilweise berichtigen will, die ganze Reihe von Kleists Dich-

[1]) Berlin, Junker und Dünnhaupt 1929; vgl. meine Besprechung in dieser Zeitschrift Bd. 25 (1931), S. 199 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0098
gefördert durch die DFG

tungen. Es gelingt ihm wie kaum einem anderen Kleistforscher, auf diese Weise letzte Geheimnisse Kleistscher Dichtung zu erhellen, so daß man sich seiner Führung von Werk zu Werk vertrauensvoll überlassen kann.

Ist auch der Höhepunkt von L.s Buch zweifellos und von ihm selbst auch beabsichtigt seine Kleistdarstellung, so haben für uns die vorangehenden Ausführungen doch keineswegs lediglich vorbereitende Bedeutung. Auch sie enthalten vielmehr derartig reichhaltige Ergebnisse zum Verständnis repräsentativer Formen der Weltliteratur, daß uns das Buch als ganzes als einer der wertvollsten Beiträge der letzten Jahre zur literarischen Stilforschung erscheint.

Greifswald. Kurt Gassen.

Johannes Pfeiffer: Umgang mit Dichtung. Eine Einführung in das Verständnis des Dichterischen. Leipzig, Felix Mann, 1936. H. 6.

Einführungen in die Dichtung setzen gemeinhin voraus, daß die Dichtung selbst schon verstanden worden sei und wenden dieses Verständnis zur Deutung einzelner Dichtungen an. Pf. in diesem Versuche will mehr; er will die Dichtung schlechthin und ursprünglich wieder von ihr selbst aus verstehen lassen.

Auch dieser Versuch hat, wie jede Auseinandersetzung mit der Dichtung, seine Voraussetzungen. Die erste und grundlegende ist, daß Pf. in der Dichtung nicht eine bloße glückliche Gabe der Natur erblickt, die der Dichter singend ausströmt, das Volk bloß singend und fühlend aufnimmt, sondern eine Darstellung menschlichen Seins mit einem Gehalt und einer Form, die stets neu zu erschließen sind. Mithin muß Dichtung verstanden werden; und so wenig Verstehen das lebendige, gehörte, gefühlte Dasein der Dichtung ist, so notwendig gehört es ihr zu, damit sie ihre volle Tiefe nicht verliert. Für die neuere Zeit zum wenigsten gilt uneingeschränkt, daß die großen Dichter auch am tiefsten verstanden und zu verstehen gesucht haben, und daß eine dem Gehalt der Dichtung angemessene Auffassung erst die Dichtung zu ihrem lebendigen Dasein brachte. Erlebnis und Verständnis der Dichtung widersprechen einander so wenig, daß sie sich vielmehr gegenseitig fordern. Nur der Erlebende kann wahrhaft verstehen; nur der Verstehende kann wahrhaft erleben.

Eine zweite Voraussetzung erklärt sich aus der ersten, daß es im Wesen des Menschen begründet liege, diese seinsmäßigen Phänomene abgleiten zu lassen, sie selbstverständlich, trivial, flach zu nehmen. Pf. wendet sich in diesem Versuche gegen zwei Gegner, gegen die unverhüllte Durchschnittlichkeit, die das Bedeutende zu sich hinabzieht, anstatt sich zu ihm emporzuheben, und gegen das Pseudoverständnis, das in einer Zeit, der die Begriffe aller Zeiten und Kulturen verfügbar sind, um die Dichtung den Mantel wohltönender, aber unverbindlicher, weiter und leerer Begriffe wirft.

Damit begründet sich seine dritte Voraussetzung, daß das Verständnis der Dichtung nur in sachlicher Arbeit am Phänomen zu gewinnen sei. ‚Einfach und einfältig werden; bewußt und ausdrücklich nach dem fragen, wovon man längst ein gesichertes Wissen zu haben glaubte, die großen Scheine gängigen Verstehens umwechseln in kleine, ehrliche Pfennige: das und nur das ist der Weg heran an das Wesenhafte der Dinge.‘ Unbestochener sachlicher Einsatz soll ein Phänomen, das nur in der Besinnung auf es wesenhaft da ist, in seiner Wesentlichkeit wieder erschließen.

So ist dieser Versuch erfüllt von unpathetischer, sachlicher Bemühung; und Pf. versteht dieser Haltung, die nur durch Mißverständnisse der positivistischen Wissenschaft ihren Ruf eingebüßt hat, den Wert und die Würde zurückzugeben, die sie in der älteren deutschen Überlieferung schon besessen. Namen wie Lessing oder Goethe künden, was es für den Deutschen heißt, sachlich zu sein; nicht das Absehen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0099
gefördert durch die DFG

von sich selbst, die leere Arbeit an der Sache durch eine den Menschen ersetzende objektive Methode, sondern die den ganzen Menschen anspannende und ihn erfüllende Arbeit, die Sache in ihrer Wesentlichkeit zu erschließen. So fehlen dem Versuche Pf.s die verwickelten und oft selbständig wuchernden methodischen Operationen und methodologischen Überlegungen der positivistischen Wissenschaft; und die Schwierigkeit verlegt sich dahin, wohin sie gehört, in die Sache selbst, die nur durch eigenen Einsatz gewonnen werden kann. Genauer ist dieses Verfahren phänomenologisch; der Untersuchende legt dem Leser das Phänomen selbst vor; er zeigt an ihm auf; er verlangt nur, daß das Aufgezeigte gefaßt werde. Da aber die Sache hier nicht ein beliebiger dinghafter Gegenstand, sondern der Mensch selbst in der Tiefe seines lebendigen Ausdrucks ist, so steigert sich Spannung und Anspannung in dem Maße, wie der Leser in die Gehalte der Dichtung hineingezogen wird.

Methode wie didaktischer Zweck verlangen den Beginn beim Selbstverständlichsten. So zeigt Pf. in einem 1. Teile die offenliegende Sprachgestalt der Dichtung auf, ihre Wirkung durch die Elemente, die im sinnenhaften Gehalt oder in dem Vermittlungsvermögen der Sprache liegen, durch Rhythmus und Melodie, Bild und Gleichnis, Stimmung und Stil. Hier bedarf es nur eines besonnenen Hinhörens, um diese Sprachmittel und ihre Wirkung zu fassen.

Höhere Anspannung verlangt eine zweite Untersuchung, worin Pf. die Dichtung wertend mißt. Auch hier befragt Pf. die dichterische Erscheinung, doch nun im Verhältnis zu dem ihr Wert und Wirklichkeit verleihenden Dichter. So kann ein Dichter menschlich echt sein, aber ohne die Gabe, diesen Gehalt ursprüngliche Sprachgestalt werden zu lassen; dann ist die Dichtung nur unvollkommener Ausdruck seines Menschentums. Oder der Dichter kann gestalten können, aber menschlich unecht sein; dann drückt die Dichtung unechtes Menschentum aus. Für den ersten Fall ist Morgenstern ein Beispiel, für den zweiten Heine. Ein drittes Gegensatzpaar, ursprünglich-nicht-ursprünglich, ist in den vorigen Gegensätzen schon enthalten. Der echte Mensch, der gestaltende Dichter sind als Existenz oder Talent ursprünglich; der unechte Mensch, der redende Dichter nicht.

Eine dritte und letzte Untersuchung gilt der Deutung, worin Pf. nach dem Sein der Dichtung und ihrer Geltung im Totalsein des Menschen fragt. Hier geht es um das seinsmäßige Gewicht der Dichtung, das nichts zu tun hat mit menschlicher und dichterischer Ursprünglichkeit — so wie Liliencron und Goethe als Mensch und Dichter gleich ursprünglich sind, Goethe aber seinsmäßig unvergleichlich tiefer —; dann um das Verhältnis der Dichtung zu der letzten Wirklichkeit menschlichen Seins, zum Wahren, das sie auf ihre Weise berührt, indem sie menschliches Sein gestaltet und erhellt; schließlich um Sinn und Geltung der ästhetischen Sphäre, die im Zusammenklang von Ernst und Spiel Lebenswirklichkeit in einen freieren, vom Handeln und Entscheiden aus unverbindlicheren, für das menschliche Sein aber, dem diese erhellende Spiegelung seiner selbst, diese Befreiung zugehört, gleich notwendigen Bereich erlöst.

Die Untersuchung mündet damit in die freie Höhe einer verantwortlichen Besinnung aus, in der die letzten Werte und Wirklichkeitsbezüge der Dichtung wieder hell werden. Hier enthüllt sich nun ganz, daß Pf. nicht wissenschaftlich untersucht, nicht über ein zuvor nicht oder nur unvollkommen Gewußtes eine begründetere Auskunft gibt, sondern wieder erschließt, was Dichtung dem Menschen, was sie dem Menschen der Gegenwart sein kann und soll.

Man darf abschließend zu den Voraussetzungen, die Pf. selbst sichtbar macht, noch einige stillschweigende hinzufügen, die seine Dichtungsauffassung wesentlich prägen. Zunächst erschließt Pf. die Dichtung ganz überwiegend an der Lyrik und

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0100
gefördert durch die DFG

wieder an der Lyrik der letzten zwei Jahrhunderte, an einer Dichtung mithin, in der der auf sich selbst gestellte, in seiner subjektiven Erlebnismitte ruhende Dichter sein Weltgefühl in eine diese Stimmung zum Ausdruck bringende ungegenständliche Sprachgestalt gegossen hat. Hier erscheint nur die Seinsstimmung des Subjekts in der Welt, nicht die Welt, die menschliche Gestalt und ihr Schicksal. So muß fraglich bleiben, ob diese Erschließung auch Dichtungen, die einer objektiv gegenständlichen Epoche angehören, wie den Homerischen Gesängen oder dem Nibelungenlied, dann überhaupt der epischen oder dramatischen Dichtung genugtut. Sodann hat die phänomenologische Aufzeigung das Zweischneidige, daß sie zwar überkommene Dichtung von ihrer Verdeckung befreit, sie ursprünglich wieder sichtbar macht, nicht aber zu der aufbauenden Gestaltung vordringt, die die Dichter und Ästhetiker der deutschen Bewegung in ihren ästhetischen Begriffen gewonnen haben. Hier wurde ein neuer ästhetischer Raum gebildet, der wie ein festes Gewölbe die Bestrebungen der Dichter umschloß und sicherte. Doch kommt vielleicht diese Beschränkung auf echte Erschließung den Ansprüchen der Gegenwart entgegen. Die Dichtung strebt aus der neuen volkhaft politischen Wirklichkeit sich neu zu entfalten. Es ist gleich gefährlich, sie einem blinden Wachstumsprozeß zu überlassen, wie sie durch konstruktive Gedanken zu früh zu regeln und festzulegen. Pf. gibt in dieser Lage eine an der Dichtung selbst erarbeitete, tiefgreifende undogmatische Klärung, die, von dem Aufnehmenden und Genießenden zu schweigen, für den dieses Buch bestimmt ist, auch von dem Dichter nicht übersehen werden sollte.

Heidelberg. Otto Mann.

Charles L. Kuhn: A catalog of German paintings of the Middle Ages and Renaissance in American Collections. With an introduction to German painting by Arthur Burkhard. Cambridge, Massachusetts. Harvard University Press 1936. 108 Seiten Text und 80 Tafeln.

Eine außerordentlich wertvolle Erweiterung unserer Kenntnis von deutschem Kunstbesitz im Ausland verdanken wir dem Kurator des Germanischen Museums in Harvard, Charles L. Kuhn. Im Jahre 1935 begannen die ersten Veröffentlichungen zu erscheinen, die einer Katalogisierung europäischer Malerei in amerikanischem Besitz gewidmet waren: Hans Tietzes „Meisterwerke europäischer Malerei in Amerika“ und Lionello Venturis prachtvolles Kompendium „pitture italiane in America“. Dem schließt sich nun die seit Jahren vorbereitete, sorgfältige Publikation von Kuhn an, in Zukunft ein unentbehrliches Ergänzungswerk zu den Handbüchern über deutsche Malerei.

In seiner treffsicheren, psychologisch den Angelsachsen vorzüglich zum Stoffe führenden Einleitung setzt Arthur Burkhard, Verfasser des ersten englisch geschriebenen Grünewald-Buches, auseinander, warum deutsche Malerei erst in jüngster Zeit außerhalb des eigenen Landes „entdeckt“ wurde. Es ist lehrreich für den Deutschen, diesen Blick von „außen“ auf seine Kunst zu erfahren. Mangelnde Kontinuität der deutschen Malerei, die praktisch seit Dürers Tod vor den Augen der Welt verschwand, mangelnde Selbsteinschätzung und demzufolge geringwertige Historiographie, Unübersichtlichkeit aus Individualismus, Eigenwilligkeit aus Naturkraft, all dies finden wir unter den Gründen für die relativ unbedeutende Vertretung und Kenntnis unserer Kunst. Diesen negativen und als Kulturkritik so nützlichen Feststellungen wäre nun freilich auch eine Gegenüberstellung zu wünschen gewesen, was nun eigentlich die formalen Eigentümlichkeiten deutscher Malerei im positiven ausmache. Die Kompositionsweise eines deutschen Gemäldes im 15. Jahrhundert ist

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0101
gefördert durch die DFG

ja nicht nur dadurch gekennzeichnet, daß es der italienischen Formenklarheit ermangelt, sondern es drückt eine andersartige Richtung des Gestaltens aus. Bildanalysen wie diejenigen niederländischer Meister von Pächt (Jahrbuch für Kunstgeschichte II) oder von Wolters über den älteren Holbein (Städel-Jahrbuch I), neben den bereits Gemeingut gewordenen Erklärungen von Pinder, Worringer und Wölfflin machen es möglich, in der positiven Kennzeichnung deutscher Malerei weiter zu gehen, als es der Autor getan hat. Jedoch hat er gültig zum Ausdruck gebracht, was der Angelsachse in erster Linie gegenüber deutscher Malerei empfindet: ihren (scheinbaren) Mangel an System, ihren fehlenden sinnlichen Glanz. Arthur Burkhard findet gute Worte, die psychologischen Eigentümlichkeiten dieser Kunst zu erklären. Die deutsche „Unbedingtheit" wird deutlich, aber wie schwer ist sie dem Amerikaner mit seiner Neigung zum Ausgleich (als Grundlage eines gesellschaftlichen und praktischen Positivismus) deutlich zu machen. Der Autor nimmt eine Zwischenstellung ein, die seine Ausführungen nach beiden Seiten hin fruchtbar machen können. Soviel zum allgemeinen. Seine knappen Einzelcharakterisierungen der verschiedenen Schulen und Meister sind überall eine Darlegung des Wesentlichen von mustergültiger Art. Nur eine Erwähnung des Einflusses der böhmischen Schule auf das frühe 15. Jahrhundert hat der Referent vermißt. Doch wird davon die klare Gesamtzeichnung in keiner Weise verwirrt.

Die eigentliche Bedeutung des Werkes liegt in seinem Katalogteil. Die Liste umfaßt 454 Nummern, jede derselben mit Bibliographie versehen. Im Falle sich das besprochene Bild nicht unter den ca. 160 Abbildungen befindet, ist ein Photographiennachweis gegeben. Ein Orts- und Künstlerregister ist dem eigentlichen Katalog angehängt. Der Autor hat versucht, nicht nur das gesamte Material in öffentlichen und privaten Sammlungen zu erfassen, sondern er hat auch den vornehmlich in New York konzentrierten Kunsthandel mit einbegriffen. Der Stoff wird nach neun geographischen Schulen eingeteilt, wobei jeweils eine allgemeine Bibliographie zur Malerei dieses Kunstkreises vorausgeschickt wird. Offenbar infolge eines drucktechnischen Irrtums fehlt die Bibliographie vor dem Katalogteil Sachsen. Im übrigen ist die bibliographische Behandlung des Materials mustergültig.

Geht man der Bildgeschichte der behandelten Gemälde nach, so findet man, daß die meisten ehemals deutschen Privatsammlungen angehört haben, darunter bedeutenden wie Nemes, Ed. Weber oder Boisseré. Aber auch ehemaligen deutschen Museumsstücken und einstigem deutschen Kirchenbesitz kann man begegnen.

In der Gruppierung der Bilder, in ihrer Benennung und Datierung, sowie in der getroffenen Auswahl liegt die eigentlich kritische Tätigkeit des Verfassers. Sie ist von strengster Gewissenhaftigkeit getragen, vermeidet im Falle von Ungewißheiten eine vorzeitige Festlegung und zeigt überall ein sicheres Gefühl für Qualität. Vor allem hatte sie zu hoch gegriffene Benennungen zu reduzieren, wie man dies etwa im Falle der Schongauer Attributionen (Nr. 169, 170) beobachten kann. Durch solche kritische Sonderung wird ja nicht nur die Gestalt eines Meisters rein erhalten, auch der solide Kunsthandel und der Käufer erhält damit einen Maßstab geliefert. Wohin das Gegenteil führt, wird gerade augenblicklich sichtbar, da ein New Yorker Kunsthändler mit Vollabbildung einen von Naumann gefundenen „Grünewald" in amerikanischen Kunstzeitschriften abbildet, der sich auf den ersten Blick als ein durchschnittliches mainfränkisches Bild um 1480 zu erkennen gibt. Arbeiten wie der Kuhn'sche Katalog tun gute Wirkung gegen solche trüben Gebilde am Attributionssternenhimmel. Auch Auslassungen sind aufschlußreich. So ist es gleichbedeutend mit einer Meinungsäußerung, wenn etwa das vor einigen Jahren als Dürer publizierte Frauenportrait im venezianischen Kostüm, das sich heute in der Sammlung Bache in New York befindet, überhaupt nicht in die Liste der besprochenen Gemälde

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0102
gefördert durch die DFG

aufgenommen wurde. Im Falle des abgebildeten Männerportraits der Mellon-Sammlung (Nr. 201) schließt sich der Referent der Ansicht von Buchner und Tietze an, daß es sich hier um ein Werk von Schäuffelein, zum mindesten aber um keines von Dürer handelt. Das unter Nr. 202 abgebildete Werk des Meisters, die Madonna mit dem Jesuskind und Johannes dem Täufer (es befand sich bis vor einigen Jahren in einer Berliner Privatsammlung) ist nicht mehr bei Bachstitz — wie das der Katalog angibt —, sondern hat inzwischen sein Heim in der Sammlung Thiessen-Lugano gefunden. — Dürers Bildnis des Lazarus Ravensburger (Nr. 205) aus dem Gardner Museum in Boston ist einer Reinigung unterzogen worden (beide Zustände nebeneinander abgebildet), und die im kritischen Katalog der Gardner-Collection von Hendy angezweifelte Signatur hat sich dabei als authentisch erwiesen. — Unter den 91 (!) unter Cranach und Cranachwerkstatt angeführten Bildern wird man bereits auf Grund der Abbildungen einige weitere Abstreichungen vornehmen müssen. So gehört das Bildnis eines evangelischen Geistlichen aus der Walters Collection in Baltimore (Nr. 151) z. B. nicht einem Schüler Cranachs, sondern viel eher zu Amberger. — Im Werke Hans Holbeins ist das ihm unter Nr. 373 mit Vorbehalt zugeteilte Bildnis eines jungen Mannes bestimmt auszuscheiden.

Unter den frühen Bildern interessiert vielleicht am meisten die Krönung Mariä des Conrad von Soest des Cleveland Museums (Nr. 62). Es gehört nach Angabe des Katalogs zum selben Altar, von dem sich eine Pfingstdarstellung im Landesmuseum in Münster befindet. Weder die frühen Meister noch die großen Realisten des 15. Jahrhunderts wie Francke, Witz, Moser, Multscher oder ein produktiver Zusammenfasser wie Schongauer sind vertreten. Künstler wie der Meister des Marienlebens oder Koerbecke können natürlich nur in eingeschränktem Maße deutsche Malerei des 15. Jahrhunderts repräsentieren. Gegen Ende des Jahrhunderts findet man Wolgemut, Zeitblom und Strigel in zahlreichen Exemplaren. Von Dürer, Cranach und Holbein war schon die Rede. Holbein und Cranach erscheinen in U.S.A. als die eigentlichen Repräsentanten deutscher Kunst, von Dürer gibt es nur 3 Bilder in öffentlichen Sammlungen, Grünewald fehlt ganz. Burgkmair ist in dem schönen Frühbild eines Architekten von 1507 in der Rosenfeld Coll. in New York zu studieren (Nr. 279). — Das herrliche Bild einer Mutter mit Tochter aus der Urmiller Familie von der Hand eines schwäbischen Meisters um 1525 im Museum von Philadelphia (Nr. 240) wird vom Autor richtig mit seinem Gegenstück im Städel-Institut zu Frankfurt zusammengebracht. — Die Donauschule ist kaum vertreten. Hierin liegt natürlich einer der wichtigsten Gründe für die relative Blaßheit, mit der sich deutsche Kunst in Amerika darstellt. Neuerdings ist im Deutschen Saal des Chicago Art Institute eine dem Altdorfer zugeschriebene Geburt Christi (Nr. 310) ausgestellt, ein schönes und dem jungen Meister zweifellos nahestehendes Bild, aber mit einer für Altdorfer zum mindesten ungewöhnlichen Derbheit des Pinselstrichs. Fast möchte man an Wolf Huber denken.

Es ist vielleicht von Nutzen, aus dem langen Katalog folgende Nummern zu exzerpieren, bei denen sich andere Teilstücke desselben Altares laut Katalogangabe in deutschsprachigen Museen befinden:

Nr. 15. Meister der hlg. Sippe, St. Thaddäus und Matthäus; Boston, Museum of Fine Arts — Bonn, Magdeburg.

Nr. 16. Meister der hlg. Sippe, Petrus und Andreas, Philadelphia, Johnson Coll.

Nr. 62. Conrad v. Soest, Krönung Mariä; Cleveland, Museum of Art — Münster, Landesmuseum.

Nr. 63. Johann Koerbecke, Verkündigung, Chicago, Art Institute — Aachen, Berlin.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0103
gefördert durch die DFG

Nr. 71. Valentin Lendenstreich, Passionsaltar; Toledo, Museum of Art — Schwarzburg, Schloßkirche.
Nr. 240. Schwäbischer Meister von 1525, Mutter mit Kind aus der Urmiller Familie; Philadelphia, Johnson Coll. — Frankfurt a. M., Städel.
Nr. 282—286. Meister von Meßkirch, 5 Heilige; Philadelphia, Johnson Coll. — Berlin, Deutsches Museum.
Nr. 330. Meister von Schloß Liechtenstein, Begegnung von Anna und Joachim; Philadelphia, Johnson Coll. — Berlin, Deutsches Museum; Breslau, Museum der Künste.
Nr. 332. Michael Pacher, St. Katherina; New York, Schniewind Coll. — Wien, Kunsthistorisches Museum.
Nr. 333. Meister des Krainburg-Altares, Begräbnis des hlg. Florian; Chicago, Art Institute — Graz, Landesmuseum.
Nr. 347. Niklaus Manuel Deutsch; Altarflügel; Sarasota, Ringling Coll. — Bern, Museum.

Der Tafelteil gibt eine reichliche Illustration des Textkataloges. Die Abbildungen sind gut, zuweilen etwas matt geraten. Tafel XI und XIII sollten wegen der Aufrechterhaltung der zeitlichen Anordnung miteinander ausgetauscht werden.

Dieser Katalog beweist, daß deutsche Kunst — im Unterschied zu niederländischer oder spanischer Malerei — immer noch am besten in Deutschland selber studiert werden kann. Fast scheint es uns ein Glück, daß die deutsche Malerei noch nicht zur Sammlermode geworden ist. Was aber an eigenem Kunstgut in den Vereinigten Staaten zu finden ist, das legt der Katalog von Kuhn in gründlich erfassender Weise dar. Amerika und Deutschland können ihm in gleicher Weise dankbar sein.

Mills College, U.S.A. Alfred Neumeyer.

Hans Glunz: Die Literarästhetik des europäischen Mittelalters. Wolfram-Rosenroman-Chaucer-Dante. Heinr. Pöppinghaus, o. H.-G., Verlag, Bochum-Langendreer. 1937.

Die ausgezeichnete Darstellung der Literarästhetik des europäischen Mittelalters durch den Anglisten H. Glunz hat weiteren Sinn und weitere Bedeutung: sie gilt der ganzen Kunst überhaupt. In einer Zeit, die sich anschickt, die Grundlagen einer neuen Ästhetik zu schaffen, wird die mittelalterliche Kunstwertung, der eine moderne liberalistische Isolierung des Ästhetischen aus dem Gesamtbereich der Werte unmöglich war, eine neue lebendige Aufmerksamkeit beanspruchen dürfen.

Aufgabe dieses Buches ist es, die Literarästhetik des Mittelalters und damit zugleich die Eigenart mittelalterlicher Dichtung herauszustellen. Dabei wird mit dem falschen Vorurteil, das seit dem 18. Jahrhundert besteht, daß die Dichtung dieser Zeit ein Hervorbringen aus der Fülle der schöpferischen Seele sei, aufgeräumt. Nur, wenn man diese Dichtung selbst ernst und für voll nimmt und nach der eigentlichen künstlerischen Absicht und Idee dieser Dichter fragt, wird man ihr Wesen erfassen können.

Die mittelalterliche theologisch-metaphysische Ästhetik ist „von der Scholastik entwickelt, eine transzendentale auf Gott bezogene, Gott allein als primären Künstler ansehende Lehre und mit der Ontologie und Ethik eng verbunden. Eine Ästhetik, die dem Erkenntnis- und Vollkommenheitsdrange der Seele entgegenkam und die göttlichen Kunstwerke der Bibel und der gesamten Kreatur in den Dienst der Glückseligkeit des Menschen stellte, konnte in der gradualistischen Ordnung der Dinge vom Materiellen über das halb Materielle, halb Geistige bis hinauf zum reinen Intellekt eine Skala der Schönheit, aber auch eine des Seins und der Tugenden sehen. Die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0104
gefördert durch die DFG

Skala — die unendliche Leiter des Schönen ist die Selbstenthüllung Gottes — hatte ihren letzten Sinn in dem glückseligmachenden Werte, und dieser wurde am nachdrücklichsten betont in der Mystik St. Bernhards und in der Viktoriner Schule." (S. 376.) Der innere Grund dafür, daß etwas für schön gilt, ist dann für Bonaventura und seine Zeit gar nicht der sinnliche Eindruck, vielmehr einzig, daß auch das unscheinbare, von Gott direkt oder durch die Natur hindurch geschaffene Ding als sinnlicher Ausdruck für Unsinnliches, nämlich das Sein Gottes, in die Kategorie des Ästhetischen fällt, also schön ist. Als Grundlage aller ars dient das Werk Gottes, die einzig wahre Kunst und Dichtung, darauf basiert das Schaffen der Natur, und dieses wieder ist Vorbedingung für die letzte und am meisten vom schöpferischen Tun entfernte Art, das Kunstgewerke des Menschen (S. 402). Die Kunst des Menschendichters baute wohl auf der Wahrheit auf, aber sie war eine Kunst zweiten Ranges, eine ars moecha oder adulterina. Gottes Kunst war Schaffen, des Menschen Kunst war Nachschaffen, das heißt ein Sicheinmischen in das, was Gott gehörte und von ihm als Symbol seiner selbst hinausgestellt worden war (S. 400).

In vier großen Kapiteln: Auctores, Deus Poeta, Ars Rhetorica und Poiesis stellt Glunz die geschichtlichen Phasen mittelalterlicher Dichtung und Ästhetik dar. Durch die Auffassung Augustins werden die Künste im Mittelalter Bildungsfächer, exegetische Hilfswissenschaften, die die natürlichen Sinne des Menschen leistungsfähiger machen für die theologische Aufgabe. Nach Alkuin soll die Poesie in allem der Antike ähnlich sein, nur nicht in der Intention. Der Dichter soll die antiken und germanischen Stoffe als Christ weihen und erhöhen. Die spätere Epoche führt in einen Bereich spirituellen Seins. Das 12. Jahrhundert nimmt gnostisch-manichäische und neuplatonische Ideen auf, die den Dichter lehren, wie auf dem Boden der Antike und der eigenen Kultur das Ziel des Lebens, das Einssein mit Gott, in der Standestugend oder als Erhöhung erlangt wird. Scotus Eriugena begründet die Symboltheorie vom Wesen der Weltdinge. Die Poesie ist Stufe vom Sinnlich-Realen zum Realen und zur transzendenten Wahrheit. Das 12. Jahrhundert faßt auch die Natur als Sachenbuch. Der Prototyp dieses Buches sei die Bibel mit ihren zwei Bedeutungsschichten (expositio historica und expositio allegorica). Die Bibel ist die Dichtung Gottes. Sie ist allegorisch, weil für den Inhalt der Offenbarung jedes menschliche Mitteilungsmittel inadäquat ist. So ist (die Bibel als) Allegorie mehr als Symbol. Die Allegorie ist eine lose Beziehung zwischen Zeichen und Substanz. Sie zielt auf Ewigkeitswerte und bezeichnet mit Hilfe von Einzeldingen — so sagt Hugo von St. Viktor — die allgemeine reale Substanz, überragt also alle Kunstwerke um Unendliches, entwertet sie in gewissem Sinne. Diese biblische Ästhetik steht also im Gegensatz zur neuplatonischen. In dem Streit der Artisten und Rhetoriker siegen die scholastischen Rhetores. Ihre Arbeit ist analytisch, Deutung des Kunstwerks Gottes. Die scholastische Dichtung soll vom Allgemeinen hinabführen zum Besonderen, das in der Vielfalt Bild Gottes ist. Norm ist die Bibel, d. h. Gott. Dichtung ist niedere Interpretation; die artes verteilen jetzt das Wissen der Bibel auf der Erde. Eine davon ist die Dichtung, eine Art Handwerk, nützlich und nötig. Die Wahrheit, auf die es allein ankommt und die mit der ratio erkannt wird, muß geschmückt werden mit dem Schönen, damit sie gefällt. Die höfische Dichtung, die aus eigener Kraft schön sein will, wird so überwunden. Als Form ist auch die Antike nützlich; so wird die antike Rhetorik übernommen und die Juristenrhetorik. Die ars rhetorica ist Brücke zwischen menschlicher und göttlicher Kunst. Das mystische Kunstwerk Gottes wird zu einem niederen menschlichen Kunstwerk transformiert (s. Orrmulum). Der Dichter ist Vermittler, nicht mehr Schöpfer. Dem Gebildeten kann dazu noch die Schönheit der göttlichen Kunst in ihrem Sein dargestellt werden. Das geschieht im allegorischen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0105
gefördert durch die DFG

Roman des 13. Jahrhunderts, der also die enge Interpretationsauffassung überwindet. Die Abenteuer des Rosenromans etwa sind gottgesandte Zeichen für Inneres, sind Abglanz des Urschönen, geordnet vom Dichter. Der Rosenroman ist zur Allegorie gewordener höfischer Roman. Bei Chaucer, dem Rhetoriker, erscheint zum ersten Mal eine Geschichte mit eigener Gesetzlichkeit, mit nur immanenter Schönheit.

Dante faßt wie ein letzter Vertreter und Brennspiegel der mittelalterlichen Dichtweise noch einmal die vorhandenen Richtungen zusammen und vereint sie in sich, um in der Zusammenballung des Alten den Ansatz für das Neue zu finden. Das Ich des Dichters wird zur inneren Form der „Göttlichen Komödie", ein Kriterium, das für alle neuzeitliche Dichtung genügend weit ist. Bisher war Gott allein Dichter. Jetzt steht der Dichter im Mittelpunkt, der immer sich selbst sieht, Zeugnis von sich ablegt. In der Autonomie des Dichters erfolgt die Überwindung des Mittelalters. Von jetzt an ist Poesie nicht mehr Allegorie, nicht mehr Interpretation, sondern persönlichstes Anliegen. Das Autonomwerden des Dichters geht parallel dem Aufkommen des Nominalismus. „Dante ließ in der Göttlichen Komödie den Dichter als einzige causa gelten und erklärte das Werk des einzelnen menschlichen Dichters als einzige poetische Wirklichkeit, die unabhängig von anderer Seinsweise ist und in sich selbst ruht. Was alle Dichter verbindet, ist nicht eine über ihnen thronende Realität (metaphysische Schönheit), von der sie abhängen und Weisung empfangen; sondern der Begriff des Schöpferischen in ihnen. Das Universale ist der conceptus, die passio oder intentio animae, die alle Dichter bewegt. Aus dieser Intention heraus schaffen sie, aber jeder ist nur sich selbst Gesetz und wirklich (realiter, nicht durch Nachahmung eines alleinwahren Dichters) ein Schöpfer" (S. 506/7). Petrarca bekennt, daß er für s e i n e Wahrheit dichte. Die Antike erhält nun in der entstehenden Renaissanceliteratur eine neue Funktion. Sie wird poetisches Ideal oder Führerin an Stelle der Kirche, und Boccaccio sagt, der Dichter allein kann dem Menschen Sehnsucht geben nach ewigem Wert.

Es kann hier nur ein knapper Aufriß der Ergebnisse dieses Buches gegeben werden, das den festen Punkt gewinnt, von dem aus das richtige Verständnis für die Dichtung des Mittelalters erlangt und auch ein wahres Urteil über sie gefällt werden kann. Die Bedeutung dieses Meisterwerkes deutscher Wissenschaft, das sich den Arbeiten von G. Müller, H. Naumann, D. Scheludko, J. Schwietering, A. Viscardi, E. Faral und K. Burdach zu Dank verpflichtet weiß, kann nicht genug betont werden, setzt es doch nahezu alles, was bisher über mittelalterliche Dichtung gesagt und geschrieben wurde, ins Unrecht. Aber auch die Interpretation der Renaissance gewinnt nun eine neue Basis, von der aus dem Renaissanceproblem im Kern begegnet werden kann. Die geistesgeschichtlichen und philologischen Wissenschaften führt dieses Buch in Neuland, und der systematischen Ästhetik gibt es eine Fülle von Anregungen. Die Fragen nach der metaphysischen Wirklichkeit des Schönen, nach der Wirklichkeit des Schöpferischen, nach der Erkenntnis dichterischer Sinnhaltigkeit, nach der Aufgabe der Dichtung und viele andere werden von einer neuen Seite erhellt. Allein das Wissen, daß es einmal eine Ästhetik gab, die weder eine psychologische war, noch ein Rezeptbuch ästhetischer Reizwirkungen, noch eine formalistische, wie die des Klassizismus, noch eine soziologische oder sonst eine liberalistische oder vitalistische Genußlehre, sondern eine Ästhetik, die das Kunstgewerk des Menschen beurteilte nach seinem metaphysischen Tiefgang, könnte für uns von einigem Segen sein.

Oppeln. Richard Woesler.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0106
gefördert durch die DFG

Herbert Cysarz, Deutsches Barock in der Lyrik. Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1936.

Leider geht vom Durcharbeiten dieser Schrift eine Enttäuschung aus und das in mehrfacher Hinsicht. Der Verfasser hat sie kommen sehen (und das ist grundsätzlich zu bedauern), er sucht Einwänden schon im Vorwort zu begegnen, die überhaupt nicht hervorzurufen ganz in seiner Macht stand.

Zunächst: was die Schrift ankündigt, leistet sie gewiß, eine Beschreibung der Barocklyrik deutscher Zunge. Ein erster Teil wendet sich der Barocklyrik als Gattung zu und böte gerade kunstwissenschaftlich Nützliches, gäbe er ausreichend Gelegenheit, die wortreichen, oft allzu wortreichen Umschreibungen an greifbaren Proben aus den Quellen nachzuprüfen. Denn ebenso sehr wie gegenüber den bildenden Künsten scheint mir gegenüber Dichtwerken das unmittelbare Anschauen ausschlaggebend wichtig. Hier aber sind Proben mehr als kärglich, sind durchaus unzureichend beigefügt. Warum, das werden wir später feststellen. Der zweite Teil der Schrift gilt den barocken Lyrikern: bekannte Namen wie entlegene oder geradezu neu entdeckte klingen auf, aber sie verklingen (wiederum trotz oder gerade in dem um sie getürmten Wortaufgebot) ins nahezu Wesenlose, weil alle Beredsamkeit des Darstellers doch abstrakt bleibt ohne Belebung aus der Quelle. Ein drittes Kapitel: Barocklyrik und Barockstil faßt Vorhergehendes zusammen, bedingt also an sich eine gewisse Abstraktion und bietet für mein Empfinden tatsächlich das beste des Buchs. Ein viertes, sehr erwünschtes Kapitel über die Forschung am literarischen Barock steht gar nicht mehr in dieser Schrift, sondern wird nur im Vorwort etwas befremdlich als an anderer Stelle erscheinend angekündigt.

Die Grundfrage kann ich mir nicht beantworten: Warum ist diese Schrift in dieser Form an den Tag gegeben? Sie bietet überwiegend nämlich etwas, was laut Vorwort (man merkt es ohnedies bald) an ganz anderer Stelle noch einmal, dort aber zugleich viel organischer veröffentlicht werden wird. Es handelt sich auch bei der vorliegenden Erscheinung um die Einführungen zu den Barocklyrikbänden der Reclamschen Deutschen Dichtung in Entwicklungsreihen, wo schon vor einigen Jahren in über die Maßen mustergültig umfassender Weise Willi Flemming die barocke Dramendichtung beleuchtet und herausgegeben hat. Logischer Weise wird man sich auch die Cysarzsche Arbeit künftig mit den Quellenveröffentlichungen und nur mit ihnen zusammen vergegenwärtigen. In dieser Gemeinsamkeit wäre auch die noch unterbliebene Auseinandersetzung mit der wissenschaftlichen Forschung über diesen Gegenstand während etwa des letzten Jahrzehntes sinnvoll am Platze, wo „Barock" geradezu allenthalben eine Mode ward. Auch die Überschau über Lyrik und Barockstil wäre sicherlich daselbst noch wirkamer unterzubringen, wennschon gerade sie selbständig sich noch am ehesten rechtfertigt.

Gerade weil man frühere Arbeiten des Prager Literaturhistorikers immer mit größter Teilnahme und dem dankbaren Gefühl unmittelbarsten Belehrtseins hinnehmen durfte (vorab seinen „Schiller" trotz manchen Einwands), kann man sich diesmal peinlicher Empfindungen nicht erwehren. Ist es bei der umfassenden Sachkenntnis gerade für einen Cysarz unumgänglich, einen solchen Wortaufwand zu inszenieren? „Mensch, was du liebst, in das wirst du verwandelt werden". Das gedieh dem Barockforscher hier entschieden zum Verhängnis; sein eigener Sprachstil wird zu barock bombastischer Manier, schiefe Bilder und sprachliche Lässigkeiten fehlen nicht. Das ist bedauerlich und trägt neben den oben geäußerten Vorbehalten gegenüber der Methode von der Form her dazu bei, daß man dieser Veröffentlichung, deren innere Notwendigkeit nicht sichtbar wird, nicht recht froh sind.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0107
gefördert durch die DFG

Eine nicht unwichtige Kleinigkeit sei aber abschließend mit Zustimmung herausgehoben: Cysarz entscheidet sich für die sprachlichen Prägungen: der Barock (als Stil) und das Barock (als Atmosphäre) und lehnt damit die erst jüngst wieder leider aufgewärmte Wiener Literatenmache „die Barocke" jedenfalls für die Wissenschaft klar und hoffentlich durchschlagend ab. Mag man das ruhig Andacht zum Unbedeutenden schelten!

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

Kurt Besser: Die Problematik der aphoristischen Form bei Lichtenberg, Fr. Schlegel, Novalis und Nietzsche (Neue Deutsche Forschungen, Abt. Philosophie). Junker und Dünnhaupt, Berlin 1935. 142 S.

Das Hauptverdienst dieser Arbeit ist im Untertitel angedeutet: „Ein Beitrag zur Psychologie des geistigen Schaffens" zu sein; als solcher trägt sie auch zur Feststellung und Klärung des Problematischen bei, das die aphoristische Form an sich hat. Das Problematische des Aphorismus sieht der Verfasser vortrefflich in dem, was er seine „Ambivalenz" nennt, in dem Nebeneinander und Ineinander von Werten, Vorteilen und Gefahren, die sich aus dem Unsystematischen des Entstehens und Vorbringens, der Unbegrenztheit im Thematischen, aus dem Schillern zwischen Dichterischem und Theoretischem sowohl im Inhalt wie in der Form ergeben, Werte, Vorteile und Gefahren, deren sich die Aphoristiker sehr oft selbst bewußt sind, wie zahlreiche Zitate zeigen. Aus der Tatsache, daß der Aphorismus auf dem Grenzgebiet von Kunst, Wissenschaft, Philosophie seine Heimat hat, entspringt ja von vornherein seine Problematik.

So wie der Verfasser einmal „das Problem des Verhältnisses des Aphoristikers zum Aphorismus" beziehungsweise der vier behandelten Autoren zu ihrem Aphorismenwerk als den Gegenstand seiner Arbeit bezeichnet, so stellt sich ihm die Problematik der aphoristischen Form vorwiegend als Problematik des Aphoristiker-Sein-Wollens oder des „nur" Aphoristiker-Sein-Könnens dar, etwa in den Fragen der Systematik, der Lebensnähe, der Gedankenfindung; hierher gehören auch die oft betonten übereinstimmenden Konstitutionsmerkmale nervöser Überempfindlichkeit und Abhängigkeit von äußeren Umständen bei Lichtenberg und Nietzsche. Wohl faßt also dieses psychologische Thema „wie in einem Brennpunkt die Hauptprobleme des Aphorismus zusammen", aber die Arbeit entwickelt nicht ernstlich etwa den eigentlich ästhetischen Tatbestand des Aphorismus, sondern deutet ihn nur an; eine ausführlichere Beschreibung und Deutung seiner Formensprache ist hier nicht zu finden, auch nicht philosophisches Bemühen um den Sinn und die Tragweite aphoristischer Äußerungsweise, und von einem Versuch, das Werk der behandelten Aphoristiker mit geistesgeschichtlichen Zuständen in Beziehung zu setzen, finden sich nur Spuren. (Der Titel des IV. Abschnittes „Geistesgeschichtliche Betrachtungen", fast ausschließlich psychologisch gemeint, ist irreführend.) Damit soll dem Verfasser nicht vorgeworfen werden, daß er sich zwar über die oben bezeichneten gewählten Grenzen seiner Untersuchung hinausbegibt, aber den geringeren Ertrag dieser Streifzüge, denen ganze Kapitel gewidmet sind, unter Berufung auf sein eigentliches Thema entschuldigt, sondern es soll sachlich bedauert werden, daß ihm die Abhandlung „Der Aphorismus als literarische Gattung" (S. 132 des Jahrganges 1933 dieser Zeitschrift) nicht oder so spät bekannt geworden ist, daß nur in eingeschobenen Bemerkungen auf sie reflektiert zu sein scheint, ohne daß sie genannt würde. Hier wäre auch für die psychologisch verschiedenen Möglichkeiten des Entstehens von Aphorismen das Gegensatzpaar „Einfall" und „Klärung" zur Verfügung

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0108
gefördert durch die DFG

gestanden und hätte sich auch eine Diskussion der gar nicht berührten, sehr zum Thema des Verfassers gehörenden Frage gefunden, wie weit vorhandene traditionelle Form-Schemata den Gedanken in vorausbestimmte Bahnen lenken.

Wir meinen auch, die grundsätzliche Unterscheidung zwischen Aphorismus als angestrebter literarischer Gattung mit ganz bestimmten Gattungserfordernissen und „aphoristischem" Schaffen, das als Provisorium gedacht oder Provisorium gebliebener Niederschlag geistiger Tätigkeit ist, dürfe nicht als unerheblich abgetan werden. Mögen in der literarischen Wirklichkeit der aphoristischen Werke die Grenzen auch oft fließen und aus der Not Tugenden gemacht worden sein, so ergeben sich doch, je nachdem, ob der Aphorismus Ziel, Durchgangszustand oder Abfall ist, auch psychologisch sehr verschiedene Folgerungen. So hat das bewußte Bemühen um den Aphorismus als Kunstform einen in einer bestimmten persönlichen Veranlagung ruhenden, also psychologischen, hier übersehnen Grund: „Überraschend häufig (beruflich oder in ihrem sichtbarsten Lebenswerk) rationale „Denker" mit dem Hang zum Irrationalen in der Form des Religiösen, kurios Regelwidrigen, der Mystik der Natur oder der Sprache — seien sie nun Mathematiker oder Naturwissenschafter, Philologen oder Kulturkritiker — sind die Aphoristiker zugleich einem starken Formtrieb ausgeliefert, ohne daß dieser zur „poietischen" Fähigkeit, zur Gestaltung von Menschen und Vorgängen völlig ausreicht. So erschöpft und befriedigt er sich in der über die bloße Mitteilung hinausgehenden sprachlichen Gestaltung des Gedankens: Der Denkreize ausstrahlende, isolierte, gestalthafte Satz hält gerade die Mitte zwischen dem der beweisenden wissenschaftlichen Darlegung dienenden Glied eines Ganzen und dem in sich beruhenden figürlichen Vorgang oder Gebild" (S. 174 der erwähnten Abhandlung).

Das Kapitel „Die literarischen und psychologischen Voraussetzungen und Bedingungen" zeugt im allgemeinen von guter Sachkenntnis und Einfühlungsvermögen in die geschilderten Persönlichkeiten. Das folgende bringt Bemerkungen über „Art und Form der Aphorismen" unter verschiedenen erhellenden Gesichtspunkten; die erwähnte grundsätzlich unterschiedslose Betrachtung des Aphorismus als Gattung und des bloß „Aphoristischen" schließt die Möglichkeit aus, daß entscheidende Gesetze der Form und der Haltung gefunden würden. Als Arten der Gedankenbildung sind Assoziation, Analogie und Antithese genannt; „Verallgemeinerung" — Übergang vom Denkreiz zum Allgemeinen — wäre hier noch zu erwähnen. Der Aufstellung der Formprinzipien „Formelhafte Kürze" und „Neigung zur Erweiterung" folgt ein Abschnitt, der vor dem Rätsel der „Kunst des Aphorismus" allzu distanziert kapituliert: Ein Hinweis auf den an die Sprache gebundenen, nicht in die Sprache „eingekleideten" Beziehungsreichtum, das vielleicht tiefste Formprinzip des Aphorismus, hätte dem in der bloßen Wiedergabe von Aphorismen sich äußernden Respekt vor dem Schöpferischen nichts anhaben müssen. Während der Verfasser überall, wo es um das Gedankliche des Aphorismus geht, gute Formulierungen findet, wie etwa die, daß im überspitzten Aphorismus die Grenzen der Sprache und der Sache spürbar werden, und auf wirklich wesentliche Probleme hinweist, wie auf die charakteristische Verknotung subjektiver und objektiver Komponenten im Aphorismus, bleibt die Arbeit, wo es sich um spezifisch Künstlerisches oder Literarisches handelt, an der Oberfläche, wie etwa in der Banalität von den „großartigen Sprachverdichtungen, die wir lyrische Kristalle nennen und die als Meisterwerke der Lyrik zum Besten gehören, was die deutsche Literatur aufzuweisen hat"; ebenso ist der „ahnungslose Leser" (ib.), der ein „brauchbares objektives Werturteil" in einer Aphorismensammlung sucht, wohl nur eine wirklichkeitsfremde Fiktion oder darf zumindest bei einer Erwägung über die „Nachteile" der Aphorismen-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0109
gefördert durch die DFG

Form ruhig außer Acht gelassen werden. Das schon erwähnte aufschlußreiche charakterologische Kapitel schließt die Untersuchung mit verständnisvollen Bemerkungen über echte und scheinbare Systemlosigkeit.

Im Ganzen hat man eine gedanken- und anregungsreiche, Wege weisende Einführung in die Problematik des Aphorismus gelesen. Diesem Urteil wollen einige Bemerkungen über einzelne Fragen nicht Abbruch tun: Es hätte stärkeres Augenmerk darauf gerichtet werden sollen, daß das Bemühen um Pointierung, Überschaubarkeit, kurz Gestaltung Problematik für den Inhalt birgt. — Daß der in der Literatur immer wiederkehrende Irrtum ausgesprochen wird, Lichtenberg zeige keine organische Entwicklung, ist in einer summarischen Darstellung verständlich; diesem Fanatiker und Künstler des „Selbstdenkens" aber Mangel an geistiger Selbständigkeit vorzuwerfen, ist ein arges Vergreifen. — Lichtenbergs wiederholtes Lob des Kurzschreibens, vom Verfasser bloß als „stilkritische Bemerkung" aufgefaßt, steht im engsten Zusammenhang mit tiefsitzenden Tendenzen seines Lebens, wie dem Kampf gegen Pedanterei und Schwerfälligkeit in jeder Form. Um Kürzung geht es auch in vielen der in Leitzmanns textkritischen Anhängen ersichtlichen, ungewöhnlich zahlreichen kleinen sprachlichen Änderungen. Sie stehen zu der Behauptung, Lichtenberg habe sich nicht um Stilisierung bemüht, in auffallendem Widerspruch. — Durchaus inhaltlich, als psychologische Beobachtung und keineswegs aus der „Freude am Witz und dem Wortspiel" ist auch zu verstehen F 345: „... Ja ich getraue mir zu beweisen, daß man zuweilen glaubt man glaube etwas und glaubt es doch nicht ..." (S. 81). Und wenn man dies ein Paradoxon nennen will, so ist es durchaus sachlicher und nicht vorwiegend formal-ästhetischer Art. Ähnliches gilt für Friedrich Schlegel. — In D 65 (S. 35) liegt in der sinnstörenden Vertauschung von „erstere" und „letztere" zweifellos ein Schreibfehler Lichtenbergs oder des Herausgebers vor. — Kann man sich auch mit der ausgezeichneten Formulierung S. 50: „Fr. Schlegel war und blieb Wissenschaftler, Philologe, Literat. — Novalis war im tiefsten Dichter, so kamen sie von zwei verschiedenen Seiten zur Poesie und Religion", einverstanden erklären, so ist doch die Fortsetzung: „Was Fr. Schlegel sich mühsam ergrübelt und anliest, das hat Novalis in der eigenen Brust, er muß es nur darin entdecken", stark überspitzt. Sehr gut ist dann wieder die Kennzeichnung von Novalis' Fragmentenheften als „ideologischen Tagebüchern eines genialen Ichs, als Sammelbecken der ideenreichen Atmosphäre der Zeit, als kühnen Versuchen auf dem Gebiete der philosophischen Spekulation und als Vorstoß an die Grenzen der Möglichkeiten der philosophischen Sprache".

Wien. Franz H. Mautner.

Verantwortlich für den Textteil: Prof. Dr. Richard Müller-Freienfels, Berlin, für den Anzeigenteil: Walther Thassilo Schmidt, Stuttgart. — I. v. W. g. — Verlag von Ferdinand Enke in Stuttgart. A. Oelschläger'sche Buchdruckerei, Calw. Printed in Germany.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0110
gefördert durch die DFG

Ideenkunst und Sinnenkunst

(Zu Pitirim Sorokins Lehre von der Fluktuation der Kunstformen)[1])

Von

Leopold von Wiese (Köln)

I.

Ein ungewöhnlicher Denker und Forscher beschert uns ein ungewöhnliches Werk, das, in Amerika entstanden, nicht nur in seinen äußeren Ausmaßen (bis jetzt liegen mehr als 2100 Seiten vor), sondern auch in der Organisation der Arbeit, durch die es geschaffen, wie in den Methoden, die in ihm angewendet wurden, ferner in den Zielen, die es sich stellt, in der gewaltigen Stoffmasse, die es bewältigt, in der Zeitspanne (2500 Jahre), über die es berichtet, an die höchsten Wolkenkratzer erinnert, die für das Stadtbild von New York oder Chicago kennzeichnend sind. Aber es wäre falsch, wollte man nur das Massenhafte und äußerlich Überwältigende als Merkmal dieses geschriebenen Riesenbaus ansehen. Der Herkunft nach ist der Mann, der ihn geschaffen hat, ein Russe, und der Geist, aus dem dieser Bau entstanden und mit dem er durchgeführt ist, steht der Kultur des Massenhaften, ja überhaupt der Gegenwart keineswegs mit bejahendem Optimismus, sondern feindlich gegenüber. Er rüttelt recht vernehmlich an ihren Werten; er verurteilt sie und sieht den Untergang dieser Kultur nahen.

Wer ist Pitirim A. Sorokin? Er ist heute, ein Mann von fast 50 Jahren, Chairman des Department für Soziologie an der Harvard-Universität. Aber wie sonderbar verlief sein Leben, bis er dies wurde. Er stammt aus kleinbäuerlichen Kreisen Rußlands. Er war erst ein Wanderarbeiter und hausierender Handwerker, gehörte sodann zu den verarmten russischen Studenten und schloß sich den sozialistischen Revolutionären an, was dazu führte, daß er in der Zarenzeit dreimal ins Gefängnis kam. Er wurde dann Anwalt, Professor und Schriftsteller, Herausgeber einer revolutionären

---

[1]) Vgl. Pitirim A. Sorokin, Social and Cultural Dynamics, vol. I: Fluctuations of Forms of Art, $ 6.—. 745 and XXI P. — American Book Company, 88, Lexington Ave, New York, N. Y., 1937. — Das ganze Werk soll 4 Bände umfassen. Von ihnen sind die ersten 3 erschienen; sie kosten zusammen $ 15.—. Der erste Band enthält zahlreiche Abbildungen, Tabellen und Diagramme. — Eine Besprechung von Band II und III und eine Würdigung der allgemein soziologischen Grundgedanken des Werks soll im Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie erfolgen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0111
gefördert durch die DFG

Zeitung. In der Kerenskizeit wurde er aktiver Politiker. Als Lenin ans Ruder kam, gehörte Sorokin zu den Gegenrevolutionären, die den Kommunismus bekämpften. Er mußte fliehen, wurde in Abwesenheit zum Tode verurteilt und ist seitdem im politischen Exil. Völlig mittellos kam er nach Amerika. Professor E. A. Ross erzählt in seiner Autobiographie, wie er sich im März 1923 an seinen damals recht einflußreichen Kollegen Small nach Chicago wandte, um Sorokin eine Lehrtätigkeit zu verschaffen, aber die Antwort erhielt: „Ich kann nicht glauben, daß ein russischer Professor der Soziologie hier eine Zukunft finden könnte; ich würde es für grausam halten, ihn in der Annahme zu ermutigen, er könnte an einer amerikanischen Universität erwünscht sein." Jedoch Ross' eigene Universität in Wisconsin stand dem Flüchtling bei, und jener fügt in seiner Lebensbeschreibung[1]) hinzu: „He (Sorokin) now occupies at Harvard as attractive a chair of sociology as there is in the world".

Der Weltkrieg und seine Folgen erschütterten in dem Russen seinen bisherigen Glauben an Fortschritt, Sozialismus, Demokratie und wissenschaftlichen Positivismus. Besonders die russische Revolution, die er voll Erschrecken so nahe erlebt hatte, lehrte ihn, die Fragen nach den Zusammenhängen des sozialen und kulturellen Lebens ganz von neuem, unabhängig vom Optimismus des 19. Jahrhunderts zu stellen. Allmählich verdichtete sich ihm ein neues Bild der Menschheitsgeschichte. Es entstand der Plan, eine enzyklopädische Geschichtsphilosophie zu schaffen, in der die Kulturentwicklung der griechisch-römischen Antike und der europäisch-amerikanischen Gesellschaft, die er die „westliche" nennt, im Ausmaße der letzten 2500 Jahre verarbeitet und darüber hinaus die Geschichte Ägyptens, Babylons, der Hindu, Chinesen und Araber berücksichtigt ist. Wie bei all diesen Versuchen handelte es sich darum, im schier unendlichen Strome des Geschehens einfache, nicht weiter zerlegbare Grundprinzipien zu finden, die in möglichst geringer Zahl stets erkennbar sein müßten.

Als letzte systembildende Kraft glaubte er nun eine Dichotomie zu sehen, einen sich zeitlich abwechselnden Gegensatz zwischen den Prinzipien der „Ideation", der Formung nach Ideen, und dem, was er mit einem Ausdruck bezeichnet, der durch e i n unmißverständliches Wort kaum zu übersetzen ist: the Sensate. (Man könnte es vielleicht im Deutschen das Sinnengemäße nennen, darf dies aber nicht mit dem ganz anderen Begriff: das Sinngemäße verwechseln.) Gegenübergestellt wird eine vom Spirituellen erfüllte und eine den Sinnen dienende und von der Befriedigung der Sinne geleitete Kultur. Einen seltenen Ausgleich finden diese sich widersprechenden Kultursysteme in einer dritten Gestalt, die er (irrefüh-

[1]) Vgl. E. A. Ross, Seventy Years of it. An Autobiography; New York 1936, Appleton-Century Company. Seite 242.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0112
gefördert durch die DFG

rend) die idealistische nennt, in der sich die Gegensätze in einer höchsten und reinsten Form vereinigt hätten. Außerdem beständen noch andere Mischgebilde von geringerem Werte.

Diese beiden Elemente, die alle soziale und kulturelle Kultur beherrschten und deren Wechsel und jeweilige Mischung die „Dynamik" der Geschichte bildeten, müßten diese Rolle auf allen Gebieten der Kultur spielen. Im ersten Bande soll ihr Walten in der Entwicklung der Kunst, und zwar in Malerei, Skulptur, Architektur ebenso wie in Musik und Dichtung, aufgewiesen werden. Der zweite Band gilt den Bestrebungen der Wahrheitssuche, der Ethik und des Rechts. Der dritte behandelt die sozialen Beziehungen (im engeren Sinne des Worts), ferner Krieg und Revolution. Der vierte Band ist noch nicht erschienen; er wird eine zusammenfassende Theorie des sozio-kulturellen Wechsels und eine entsprechende Methodenlehre bringen.

Den größten Wert legt der Verfasser darauf, nicht bloß eine geistreiche Hypothese, den Vorschlag eines Arbeitsmittels zu geben, das neben anderen versuchsweise zur Bewältigung von Geschichte und Gegenwart dienen könnte; sondern er sucht den induktiven B e w e i s von der alle anderen Geschichtsdeutungen überragenden und unbedingt gültigen Richtigkeit seiner Systematik dadurch zu bringen, daß er die Tatsachen sprechen läßt — und zwar in doppelter Beziehung. Er unterscheidet qualitative und quantitative Beschreibung der Kunstentwicklung. Er gibt zunächst Umrisse in „qualitativer" Hinsicht, wobei die aufeinander folgenden Stile analysiert und die Verallgemeinerungen der Kunsthistoriker nachgeprüft werden. Bei der quantifizierenden Beschreibung wird danach ein Zählverfahren angewendet, dessen Ergebnisse in zahlreichen statistischen Tafeln und Diagrammen mitgeteilt werden.

Der bei weitem größte Teil des Bandes betrifft Malerei und Plastik. Ihn ergänzt ein der Architekturgeschichte gewidmetes Kapitel. Musik und Literatur, sowie Kunstkritik werden danach summarischer behandelt, da ja nur gezeigt werden soll, wie die gleichen Prinzipien, die in großer Ausführlichkeit an der Entwicklung der plastischen Kunst aufgewiesen worden sind, auch alle übrigen Gebiete beherrschen. Sie müssen es tun, weil sie die Gesamtheit, wie alle Teilgebiete sozialer Errungenschaften durchdringen.

Der Grundgedanke des ganzen Werks und damit dieses der Kunst gewidmeten Bandes ist, daß die beiden (oben genannten) Haupttypen aller Kultur, der ideen- und der sinnenhaften, tief verschieden sind, jeder seine eigene Denkweise, seine eigene Philosophie, seine eigenen Personentypen und Werte besitze. Entscheidend sei immer das, was man heute in Deutschland Weltanschauung nennt. Es handelt sich dabei (in Max Webers Terminologie) um Idealtypen. Dabei sind diese beiden Grundkategorien

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0113
gefördert durch die DFG

(ideational und sensate), wie der Verfasser ausdrücklich hervorhebt, völlig zu trennen von üblichen Klassifikationen wie realistisch, symbolistisch, klassisch, romantisch und ähnlichen. Die geschichtlich unterscheidbaren Zeitabschnitte und Richtungen neigten bald mehr zum Ideationismus, bald mehr zur Sinnenkultur. Jedoch gebe es lange dauernde Epochen, bei denen das eine oder andere Element so vorwiege, daß man von einer Zeit der Ideenkunst hier, der Sinnenkunst dort reden könne. Außerdem beständen aber ausgesprochene Mischtypen der Weltanschauung und Kultur, von denen aber nur eine, die idealistische, „logisch integriert" sei. Sie wird folgendermaßen gekennzeichnet: „Quantitativ stellt sie eine mehr oder weniger ausgeglichene Vereinheitlichung von Ideation und Sinnen-Wesen dar — jedoch mit einem Vorwiegen der Ideationselemente. Qualitativ bringt sie die Prämissen beider Typen zur Synthese in einer innerlich festen und harmonischen Einheit" (S. 75). Nur schade, daß diese glückliche Mischung der Kulturprinzipien, wie wir gleich sehen werden, so sehr selten und kurz gewesen ist, wie uns Sorokin belehrt.

Nehmen wir nun die bildende Kunst in Europa seit der Völkerwanderung, so lehren nach Sorokin die Tatsachen, daß vor dem 13. Jahrhundert, besonders vom 10. bis zum 13. Jahrhundert, fast völlig ideationale Kunst allein bestanden habe, die Kunst des 13. Jahrhunderts aber vorwiegend „idealistisch" sei. Nach dieser Zeit beginne die Flut des Visuellen (es ist mit dem Sensativen identisch) zu steigen, die des Ideenhaften abzuebben, bis das 19. Jahrhundert den Höhepunkt der Sinnenkunst bringe. Dieser Wandel in der großen Wellenbewegung, neben der ein leichtes Wellengekräusel häufigeren Wechsels zweiter Ordnung läuft, zeige sich sowohl in den Gegenständen der Kunst, wie in Form und Stil. Die allgemeine Entwicklung (Ideenkunst am Anfange der mittelalterlichen Kunst, kurze idealistische Blüte und eine 700 Jahre andauernde, jetzt zu ihrem Ende gelangende Riesenwelle der Sinnenkultur) lasse sich in allen europäischen Ländern beobachten; sie gehörten alle zu demselben „Kulturkontinente"; in allen sei der Verlauf ähnlich, wenn auch nicht durchaus gleichzeitig. Das 20. Jahrhundert zeige eine deutliche Reaktion gegen den Visualismus, habe aber bisher noch nicht einen ideenhaften Stil gefunden.

Wie stellt sich die griechisch-römische Antike dar? Vom 12. bis 9. Jahrhundert v. Chr. herrschte visuelle Kunst, vom 8. bis 6. ideationistische; am Ende des 6., im 5. und teilweise auch im Beginn des 4. v. Chr. blühte eine wunderbar gemischte idealistische Kunst. Die Epoche vom Ende des 4. v. Chr. bis zum 4. nach Chr. war von der hellenistischen und römischen Sinnenkunst beherrscht; aber das Christentum brachte Ansätze zum Ideationismus.

Faßt man die Geschichte von 31 Jahrhunderten zusammen, so ergibt sich eine Reihenfolge in der Richtung, daß zunächst der primitiven

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0114
gefördert durch die DFG

Sinnenkunst die Ideenkunst folgt. Das Schwinden des Ideationismus und das langsame Anwachsen des Visuellen führt zu einer kurzen Periode idealistischer Kunst. Sie wird durch das Vordringen des Sensativen erstickt, das nur wieder durch eine neue Ideenkunst beseitigt werden kann. Die Kunstblüte, die Sorokin „idealistisch" nennt, kann also nur eintreten, wenn der reine Ideationismus sinkt und ein gemäßigter Visualismus aufkommt, aber nicht, wenn der Visualismus verdrängt wird und eine Tendenz zur Ideenkunst entsteht. Es könnte also auch in der nächsten Zukunft — sagen wir: in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts — noch keine große Kunst beginnen; es sei denn, das neue Stadium einer ausgesprochen einseitigen Ideenkunst sei dann schon überwunden (vgl. dazu u. a. S. 321).

Doch in welchen Merkmalen prägen sich die drei aufeinander folgenden Kunstformen (ideational — idealistisch — sensate) aus? Die Ideenkunst hat fast nur religiöse Themen und Motive; sie ist außer- und überweltlich. Sie ist asketisch und sinnenfeindlich, lehnt die Lust und Freude des irdischen Lebens ab. Ihr Glaube kennt keinen Zweifel. Der nackte Körper wird selten dargestellt; geschieht es, so ist es im Geiste der Askese und der Verachtung der Fleischlichkeit. Die Natur und Landschaft, geschichtliche Begebenheiten, das Genrehafte, das Portrait von bestimmten Personen fehlen, ebenso Satire und Zerrbild. Kunst ist in dieser Epoche eben Gottesdienst und etwas Heiliges. Das Symbol herrscht. Diese Kultur kennt keinen Wechsel, kein W e r d e n und keine Dynamik, sondern nur ein S e i n der ewigen Gotteswelt. Die Technik ist einfach, bleibt oft „archaisch"; verschönernde Zutaten und Ornamente fehlen. Es gibt keine berufsmäßigen Künstler, keine Kritiker, Ästheten, Kunstkenner. Über den Wert aller künstlerischen Betätigungen entscheidet ihr religiöser Gehalt.

Die „idealistische" Kunst zeigt ihren Mischcharakter und ihre Vollkommenheit in folgenden Zügen: Ihre Gegenstände sind religiös-profan und oft heldisch; Halbgötter und vornehme, edle und schöne Menschentypen werden dargestellt; aber es handelt sich meist mehr um abstrakt idealisierte Typen als um individuelle Personen. Soweit die Kunst profan geworden ist, wählt sie nur vornehme, positive, edle Taten und Personen. Sie ist frei von hedonistischer Gefühlsschwelgerei, von pathetischen, krankhaften Leidenschaften. Sie ist rein und still. Sie glaubt an die Harmonie von Vernunft und Sinnlichkeit. Der nackte Körper wird weder asketisch noch wollüstig betrachtet. Er wird ins Abstrakte (!) idealisiert. Das Typische überwiegt völlig das Individuelle. Alles Vulgäre, Rohe, Bittere fehlt. Ein familienhafter und harmonisch-freier Kollektivismus besteht. Die Kunst wird als ein großer sittlicher und politischer Faktor angesehen. Das Symbol ist durch die Allegorie ersetzt. Das Statische steht nicht in einem Gegensatz zu einem langsamen Tempo des Wechsels. Die Technik der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0115
gefördert durch die DFG

Künste vervollkommnet sich, ohne das Vorwalten der inneren Harmonie zu stören. Die Berufskünstler sind primi inter pares. Die Kritik ist zugleich religiös-ethisch und ästhetisch.

Die nun schon so lange andauernde Sinnenkunst wird durchaus negativ gezeichnet: Das Profane überwiegt. Zunächst beginnt man die gewöhnlichen Typen aus dem Volke darzustellen; dann geht man immer mehr erst zum schlechtweg Malerischen über, danach zum Abenteuerlichen, Negativen, schließlich Pathologischen. Verbrecher, Geisteskranke usw. werden wiedergegeben. Hauptsächlich handelt es sich um individuelle Personen und ihre rein individuellen Züge und Umgebung. Alltägliche Ereignisse werden bevorzugt. Die Kunst wird emotional und sentimental, leidenschaftlich, pathetisch, oft macaber, noch häufiger erotisch und sexuell. Die Zweifelsucht und der zerebrale Intellektualismus herrschen. Sehr zahlreich sind Nuditäten, und zwar in erotischer, wollüstiger, fleischlicher Auffassung. Ein atomisierender Individualismus besteht. Das führt, soweit es sich um Personen handelt, zum Portrait; soweit die Natur in Frage kommt, zur Landschaft; soweit es sich um Ereignisse handelt, zum Genrebild. Die Satire entwickelt sich. Jetzt gedeiht die komische Oper, danach die Operette, die Posse, die Farce, das Vaudeville. Die Kunst ist ein Instrument verfeinerter Sinnenfreude; sie soll amüsieren; sie gehört zur Kategorie der Betätigungen im Bereiche von „Wein, Weib, Gesang", wenn auch in etwas verfeinerter Form. Sie ist Augenkunst, Sinnenkunst, realistisch, naturalistisch, impressionistisch, singularistisch. Das Tempo ihrer „Dynamik" beschleunigt sich immer mehr; man verlangt nach Wechsel. Die Technik ist höchst verwickelt. Man hat eine Vorliebe für das Kolossale. Der Apparat in der Musik ist umfangreich und schwierig zu handhaben. Alles ist veräußerlicht. Der Künstler ist ein „Professional". Die Kritik führt das große Wort. Die Diskussion ist unerschöpflich und gerissen. Der entscheidende Gesichtspunkt ist sinnlicher Genuß.

Die gegenwärtigen Versuche, durch Expressionismus die Gebrechen einer Sinnenkunst zu überwinden, dürften nach ihren bisherigen Darbietungen noch nicht als schon vollzogene Rückkehr zur Ideenkultur gedeutet werden, weil sie noch nicht die religiöse Grundlage gefunden hätten, sondern im Wahne des Art pour l'art befangen blieben. Sie blickten in eine falsche Richtung. Sie seien noch zu tief in der materiellen Sinnenwelt versunken und entbehrten der Schwingen, die sie in die Stratosphäre des wahren Sinns, der wahren Idee hinauftragen könnten (S. 364).

Der Band schließt mit folgenden Worten: „Ich habe an vielen Stellen dargelegt, daß am Ende des 19. und im 20. Jahrhundert auf allen Gebieten der Kunst eine starke Reaktion gegen die herrschende sensativ-visuell-naturalistische Form zu beobachten ist. Die Revolte ist klar; aber ihr positives Programm ist bis jetzt verwirrt, chaotisch, unzusammenhängend,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0116
gefördert durch die DFG

ähnlich dem des Übergangszeitalters des 3. und 4. Jahrhunderts nach Chr., als die Kunst begann, von dem überreifen Sinnentum zu der sich entfaltenden Ideenform überzugehen. Ob diese Reaktion die erste Schwalbe des kommenden Frühlings des Ideenkults oder nur eine vorübergehende Reaktion ist, kann niemand mit Sicherheit sagen. Aber angesichts der Überreife unserer Sinnenkunst und ihrer sonstigen Wesenszüge, die auf die mögliche Erschöpfung einer Welle hinweisen, die vom 15. bis zum 20. Jahrhundert gedauert hat, ist es nicht unwahrscheinlich, daß dieser Wechsel in der Tat der Beginn von etwas Neuem ist ... Wie wir in Band II und III sehen werden, wird diese Art von Interpretation stark gestützt durch die ähnliche Revolution gegen eine sensative Mentalität in Wissenschaft, Philosophie, Religion, Recht, Ethik und in tatsächlich allen Bezirken unserer Kultur. Solch eine totale Revolution kann kaum ein kurzes Wellengekräusel sein. Wahrscheinlich ist es das Anzeichen einer kommenden großen Wendung unserer Kultur und Gesellschaft."

Im Vorwort liest man diese Worte über die Gegenwartskultur: „Der Grundzug scheint eine typische Sinnenkultur im Zustande der Nachreife zu sein. Als ein Kind dieser Kultur bin ich ihr trotz ihrer Unvollkommenheit zugetan. Aber in der Erkenntnis der Symptome ihrer Überreife bescheide ich mich mit der Möglichkeit ihres Untergangs. Als unparteiischer Beobachter kann ich alle drei Arten sehr bewundern (die ideationistische, idealistische und sensative), aber alle nur in der Periode ihres Aufstiegs und ihrer Kraft. In ihrem Niedergange verdienen sie Bedauern, keine Bewunderung."

Allerdings muß dazu gesagt werden, daß diese unparteiische und ruhig abwägende Haltung, die der im Grunde so leidenschaftlich liebende und hassende Verfasser (auch sonst) für sich in Anspruch nimmt, keineswegs, sobald er an die Ausführung seiner Aufgabe geht, seine Darlegungen durchzieht. Mehr preisen und verehren kann man den „Ideationismus" nicht, und mehr verdammen und beschimpfen kann man die Kultur der Sinne nicht, als es dieser ungewöhnliche Mann getan hat, der etwas von der asketischen Glut eines Savonarola hat. (Das zeigt sich an vielen Stellen; z. B. S. 257ff. und besonders S. 500.)

Doch ehe wir versuchen, kritisch zu diesem Bande Stellung zu nehmen, noch eine Frage: Wie werden diese Deutungen bewiesen? Es geschieht meist durch die oben als „quantitativ" bezeichnete Methode:

Es war unmöglich, daß die induktive Durchforschung eines so umfangreichen Gebiets nur von einem einzigen Menschen bewältigt werden konnte. Das Werk ist jedoch keine Sammelschrift, in der mehrere Autoren koordiniert nebeneinanderstehen. Vielmehr ist der Baumeister und Bauleiter allein Pitirim Sorokin. Aber mit reichlicher finanzieller Hilfe des ‚Harvard Committee for Research in the Social Sciences' konnte er eine

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0117
gefördert durch die DFG

großartige Organisation der Hilfsarbeit von Spezialforschern in aller Welt (besonders unter russischen Emigranten) schaffen, über die ich an anderer Stelle berichte. Für unseren Gegenstand hier ist nur belangreich, daß gleichzeitig in Prag Professor N. L. Okuneff mit seinen ungenannten Gehilfen, und Harold Cross in Cambridge, Mass., bestimmte Fragen statistisch-beschreibender Art vorgelegt wurden, die zu einer ausgedehnten Zählarbeit führten. Die Ergebnisse beider fern von einander vorgenommenen Untersuchungen wurden danach verglichen. Es ist nicht möglich, eine ausreichende Wiedergabe der Punkte hier vorzunehmen, die durch Zählungen und Sortierungen zu klären waren. Nur einiges sei angedeutet: Es wurde z. B. der Anteil der religiösen und der profanen „Themen" in der Malerei und Skulptur der einzelnen Länder und Zeitabschnitte gezählt; dann der Wechsel der Stile (immer nach dem Gesichtspunkte der Sorokinschen Kategorien). Dann die Darstellungen des nackten Körpers und der Umfang der Entblößung. Da aber die Tatsache des Nacktseins noch nicht Genügendes über das Motiv des Künstlers aussage, wurde eine weitere Sortierung nach „asketischer" oder „erotischer" oder schließlich „neutraler" Auffassung des Künstlers von der Nacktheit vorgenommen. Andere Zählungen bezogen sich auf den jeweiligen Umfang der Portraitkunst, des Landschaftsbildes usw.

Mehr als 100 000 Bilder und Plastiken sind von Okuneff und seinen Gehilfen geprüft und klassifiziert worden! Man denke sich in die Lage der Bedauernswerten, die z. B. aus der unübersehbaren Menge der Darstellungen des nackten Menschenleibes drei Gruppen zu bilden und in die Tabellen einzutragen hatten, je nachdem zu welcher der drei Kategorien sie nach dem Eindruck des Bildes oder der Skulptur die Künstler rechnen mußten!

Es gehört schon die in Amerika so häufige und manchen von uns so fremde Vorliebe für Zahlentabellen und Diagramme dazu, die m. E. zum Zahlenaberglauben ausartet, um vor solchen Versuchen nicht zurückzuschrecken. Aber vielleicht hat unser etwas hochmütiges Lächeln doch weniger recht, als wir meinen, gerade weil wir nicht gern die Imponderabilien der Kunst in die Netze der Zählmanie verstrickt sehen. Im Rahmen des Sorokinschen Werkes hat auch diese scheinbar so rohe und oberflächliche Methode ihren Platz. Sie ist ja nur e i n e s der Verifikationsmittel seiner Beweisführung neben anderen. Die Robustheit, mit der hier deutliche Fragen ohne Zimperlichkeit gestellt werden, führt sicherlich nicht zu Einsichten in das Wesen der Kunst. Das ist nicht beabsichtigt. Aber sie gibt uns Aufschlüsse über den Menschen als Künstler, die zunächst einmal festgestellt werden müssen, und die uns bei all ihrer Einfalt helfen, geschichtliche Entwicklungen kennen zu lernen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0118
gefördert durch die DFG

II.

Wer über ein solches Werk berichtet, das gerade den Kunstwissenschaftern in Deutschland in manchen Zügen recht fremdartig erscheinen mag, fühlt sich bei dem Gedanken bedrückt, daß die summarische Würdigung, mit der er sich zu begnügen hat, ungerecht und unvollkommen sein muß. Das bloße Skelett pflegt ja niemals anziehend zu sein. Von manchen Vorzügen des Buches, der Frische, Klarheit und Einfachheit der Darstellung, der niemals einen Gedanken verschleiernden Deutlichkeit, der Schärfe und Treffsicherheit (allerdings auch Rücksichtslosigkeit) der Kritik, vor allem der Unbefangenheit eines unverbildeten und urwüchsigen Denkens, von all diesen für Sorokin bezeichnenden Wesenszügen kann der Referent keinen Eindruck vermitteln. Was aber den Grundgedanken und die ihm dienende Beweisführung betrifft, so scheint mir diese Stellungnahme zutreffend: man kann ihm zugeben, daß in der Hauptsache seine Wiedergabe der geschichtlichen Entwicklung richtig ist. Gegenüber einem solchen Riesenwurf sollte man auch nicht aus Korrekturen von Einzelheiten allzuviel Wesens machen.

Im Vorübergehenden könnte ich etwa in dieser Hinsicht auf folgendes hinweisen: a) In bezug auf Dichtung: Einem Genius, wie es Shakespeare war, wird Sorokins Einordnung nicht gerecht, noch weniger den deutschen Klassikern, am wenigsten Schiller. Auch das Suchen der Idee bei den Romantikern kommt nicht zu seinem Recht. Hegel, dessen Ästhetik hierher gehört, scheint mir mißverstanden zu sein. — b) Zur Musik: Die Behauptung, daß sich die Entwicklung der einzelnen Künste ungefähr gleichzeitig vollziehe, muß der Verfasser dahin einschränken, daß die Musik den idealistischen Höhepunkt „etwas später“ (S. 567 u.) als die bildende Kunst erreicht habe, deren Blüte in das 13. und 14. Jahrhundert falle. Als Komponisten der idealistischen Glanzzeit nennt er (neben den älteren italienischen Meistern Palestrina und Vittoria) Bach, Händel, Mozart und Beethoven. — Nun, Beethovens „Neunte“ wurde erst 1823 vollendet; in der Tat: „etwas später“. — Von Richard Wagner wird u. a. gesagt: „Wenn man bedenkt, daß im Mittelpunkte wie gewöhnlich profane Liebe steht, die durch Legenden und romantische Figuren verschönt ist, kann man verstehen, daß Wagner der radikale Gegenpol jeder ideationistischen Musik ist“ (S. 581). — Ich frage: Wird man damit dem Parsifal gerecht? — c) Zu den bildenden Künsten: Mittelalterliche Malerei, besonders die Meister der Kölner Schulen, vor allem Stephan Lochner, lassen sich nicht so in das Schema pressen, wie es geschehen ist. Von der Renaissance wird gesagt, sie sei keine wahre, sondern nur eine pseudo-idealistische Kunst gewesen. Das Barock wird geradezu im Zerrbild gezeigt. Aber auch dem romanischen Stil der vorgothischen Zeit steht der Verfasser ziemlich hilf-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0119
gefördert durch die DFG

los gegenüber. Rembrandt wird ohne viele Umstände zur Barockkunst gerechnet. Die Impressionisten werden als ausgesprochene Illusionisten charakterisiert.

Doch es ist nicht meine Absicht, durch eine bei Einzelheiten verweilende Besserwisserei den kleinlichen Versuch zu machen, dem als Ganzem großartigen Werk Abbruch zu tun. Einzelne Abschnitte, so besonders das Kapitel über die Architektur (Kap. XI) und das über die Musik (XII), sind, scheint mir, auch in formaler Hinsicht recht eindrucksvoll.

Wichtiger ist die Kernfrage: Sind die Kategorien (ideational, idealistic, sensate) wirklich für eine Philosophie der Kunstgeschichte geeignet? Ich sagte eben, daß im Großen, Ganzen die Wandlungen der geschichtlichen Entwicklung richtig wiedergegeben sein mögen. Aber damit ist die Frage, ob diese Kategorien geeigneter sind als manche anderen, die die Theorie der Kunstgeschichte hervorgebracht hat, noch nicht beantwortet.

Ich frage mich, ob ich sie mir zu eigen machen darf und sie bevorzugend anwenden möchte? Darauf kann ich nur antworten: Zur Verdeutlichung e i n e r bestimmten Tendenz: ja, als Wiedergabe einer letzten Quintessenz: nein. Allerdings können dabei subjektive Stellungnahmen eine Rolle spielen. Die Frage, ob meine Auffassung Allgemeingültigkeit beanspruchen darf, ist nicht so leicht zu beantworten. Es scheint mir gerechter und sachgemäßer, die kritische Haltung in eine Form zu kleiden, die persönlicher und damit unmaßgeblicher gegeben werden soll, als es vielleicht notwendig wäre.

Meine hauptsächlichen Einwände sind folgende: 1. Sorokins ideationistische „Kunst“ ist Religions- und Kultausübung, aber noch keine eigentliche Kunst. — 2. Das Spirituelle ist vom Sensuellen, besonders bei romantischen Menschen und in romantischen Kulturkreisen, nicht so scharf zu scheiden. — 3. Ohne von den Kategorien des Schönen (oder des Charkteristischen) auszugehen und ohne in psychologischer Hinsicht die Phantasie als die innere Kraft anzusehen, die vorwiegend in der Kunst schafft, ist eine Bestimmung ihres Wesens (des Wesens der Kunst) nicht möglich.

Sorokin wendet sich mit Recht gegen die Nur-Ästheten, die das, was er Ideationismus nennt, als Verfall, Degeneration, Untergang der Kunst bezeichnen (S. 310 o.). Seine Ideenkunst ist in der Tat ein Anfang, kein Ende. Allgemein kulturell genommen, ist der Symbolverwertung jenes Kulturzeitalters die visuelle Kunst ebensowenig überlegen wie die Kunst der Religion überhaupt. Aber der Bau von kubischen Tempeln, schlichten Kirchengebäuden, das Zeichnen von Symbolen wie Taube, Anker, Kreuz usw., der primitive gregorianische Gesang, die ersten Versuche, Götterbilder plastisch zu formen, gehören sicherlich auch in eine Geschichte der Kunst als e m b r y o n a l e Formgebungen, aber noch mehr in die Geschichte der Religion als Versuche, das Unsichtbare zu vergegenständlichen. Das

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0120
gefördert durch die DFG

wird besonders deutlich auf den Seiten Sorokins, welche die Geschichte des Gesangs betreffen. Es wird dargelegt, daß der Gregorianische Gesang die einzige große Musik in der ganzen westlichen christlichen Welt für fast 1000 Jahre gewesen ist (S. 538), daß er aber, eben „musikalisch" bewertet, höchst mittelmäßig war. Der heilige Augustin, der den Gesang in den Kirchen tolerierte, sagte bezeichnenderweise in seinen Konfessionen: „Ich werde nicht durch den Gesang, sondern durch die Dinge bewegt, die Gegenstand der Musik sind" (S. 539 Anm.). Die tiefe, reine Ergriffenheit, die Sorokin so eindrucksvoll als Wirkung dieser kultischen Betätigungen schildert, ist eben etwas Religiöses, nicht etwas Künstlerisches. Sorokin sagt: Sinnenkunst ist ihrer Natur nach hedonistisch; Ideenkunst ist streng, asketisch, unerotisch, klanglos und unfarbig. Es soll nicht geleugnet werden, daß es herbe, abstrakte, vorwiegend durch ihren Symbolwert wirkende Kunst gibt. Aber kann sie ganz der Sinnlichkeit als Element entbehren?

Sorokin weist darauf hin, daß Ideationismus in der Kunst nicht etwa nur eine Ausnahme, etwas Seltenes sei. Mindestens die Hälfte der Bevölkerung der Erde bekenne sich zu ihm, vor allem der Hinduismus unter Einschluß des Dschainismus und Buddhismus, in China die Philosophie des Tao, im Islam der Sufismus. Besonders Indien bildet ja stets ein beliebtes Musterbeispiel. („Die Kunstauffassung der Hindu ist ihre Lebensauffassung, daß nämlich das Leben durch Religion und Philosophie interpretiert wird", S. 283.) Nicht nur der vom Verfasser zitierte Coomaraswamy, sondern alle Inder suchen gern den Europäern begreiflich zu machen, daß ihr Leben ganz von asketischem Gottesdienst erfüllt und ihre Kunst ganz unnaturalistisch, abstrakt, metaphysisch sei. Das ist richtig; aber es ist erstaunlich, wie sich das im Leben und in der Kunst der Inder aller Zeiten mit äußerstem Sensualismus bestens verträgt. Der sehr populäre Kult etwa der Göttin Kali trägt alle Merkmale der höchstenwickelten Sinnlichkeit. Die Inder haben ferner eine erotische Lyrik, deren Gehalt an Wollust von keiner Dichtung eines anderen Volkes erreicht wird. Der schöne Nepalese-Tempel in Benares, um nur ein Beispiel herauszugreifen, ist überladen mit Obszönitäten. Und die Tempel in Madura, Trichinopoly und anderen Orten Südindiens tragen alle Merkmale des von Sorokin dem Visualismus nachgesagten „Kolossalismus". Gewiß bilden die indischen Künstler in den Millionen ihrer Götterstatuen den menschlichen Körper nicht genau nach; aber diese vielarmigen und vielbeinigen Wesen sind nicht bloß „mental creations", sondern zugleich Ausgeburten einer in gewissem Sinne durchaus naturalistischen Phantasie. Von der großen Ruhe und Reinheit der Ideenkunst ist nur wenig zu gewahren (anders im Buddhismus). Das alte Indien weist nicht nur die Upanischaden, sondern auch die von Sorokin selbst als materialistisch gekennzeichnete Philosophie des Charvaka auf (S. 141).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0121
gefördert durch die DFG

Nimmt man die anderen als „ideationistisch“ bezeichneten Kulturen Asiens, so läßt sich dieselbe Gleichzeitigkeit von asketischer Metaphysik und dem Irdischen zugewandten Sensatismus zeigen: bei den Chinesen steht Taoismus neben Confuzianismus; bei den Mohammedanern sind die Sufisten eine Sekte neben denen, die auf die Huris im Paradiese hoffen. Im späteren Hellas stehen Kyniker und Kyrenaiker, danach Stoiker und Epikureer nebeneinander. Und die frühmittelalterliche Geschichte scheint mir Eines zu lehren: Das Persönliche, Alltägliche, das Erotische und das Sexuelle blieben von der Kunst nicht deshalb unberücksichtigt, weil sie im Leben der Menschen keine Bedeutung hatten, sondern weil sich die frühe Kunst diese Daseinsbezirke noch nicht erobert hatte. Sie war eben noch ein Bestandteil des Gottesdienstes und trug seine Züge. Geistige Betätigung und damit auch künstlerische war in der Hauptsache geistliche Betätigung; aber diese Bindungen an die Religion gab ihr ihre innere Kraft; zugleich aber hängt damit ihre Unentwickeltheit, Einfalt, Dürftigkeit und technische Unvollkommenheit zusammen.

Sorokins Dichotomie trägt nicht nur alle Mängel jeder solchen vereinfachenden Geschichtsdeutung; sie ist auch nicht so neu, wie er angibt. Es ist die Gegenüberstellung, die im Grunde die streng kirchlich-theologischen Denker, wenn sie konsequent waren, stets vorgenommen haben. Sie ist verwandt jener mittelalterlichen Scheidung von Universalismus (universalia sunt realia) und Nominalismus, der den konkreten Dingen allein Realität zubilligt. Sie tut allen komplizierten Menschen und Kulturgebilden Gewalt an. Das zeigt sich z. B., wenn Sorokin Alexander den Großen, Cäsar, Friedrich den Großen, Napoleon, Henry Ford „without any difficulty“ zur Gruppe der „aktiven Epikureer“ rechnet, in der Reihe der „aktiven Ideationisten“ aber (außer Marc Aurel) nur Theologen aufzählt (S. 104).

Als Motto hätte er über das Buch das Dichterwort setzen können: „Zwischen Sinnenlust und Seelenfrieden bleibt dem Menschen nur die bange Wahl“. Aber gerade der romantischen Natur erwächst aus dem Sinnlichen die Idee, und die Gebrechen des 19. Jahrhunderts sind weniger Folgen der übersteigerten Sinnlichkeit als Mängel eines bisweilen krankhaften Intellektualismus und der einseitigen Abstraktion. Tragisch ist in der Welt der Askese das in ihr nicht seltene Umschlagen von Inbrunst in Brunst und von Brunst in Inbrunst.

Nach Sorokin ist die Überwindung der Gegensätze in der Kunst nur der Blütezeit der Gothik im 13. Jahrhundert gelungen; nur sie besaß innerhalb Europas seit dem Untergang der Antike eine idealistische Kunst. (Er hätte sie lieber eine ideale Kunst nennen sollen, weil er mit „idealistisch“: vollkommen und ausgeglichen meint, während der wissenschaftlich strengere Wortsinn von „idealistisch“ doch mit dem identisch ist, was er

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0122
gefördert durch die DFG

„ideationistisch“ nennt. Aber die Bezeichnung mag verhältnismäßig unwichtig sein.) Jedoch wie hoffnungsarm werden wir gelassen, wenn eine solche Harmonie so furchtbar selten ist! Dabei lasse ich noch ganz dahingestellt, ob die Dome und Statuen jener Zeit wirklich die Merkmale des stillen Ruhens in Gott und nicht vielmehr das Ringen aus der Tiefe zum Lichte verkörpern. Und in den folgenden Jahrhunderten? Ist etwa Raphael als Madonnen-Maler nur Ideationist? Besteht nicht vielmehr gerade auch in der kirchlichen Kunst bisweilen ein schöner Zusammenklang von religiösem Gegenstand und einer sinnenhaften Formgebung? Sorokin wird vielleicht antworten, das sei eben das Kennzeichen der idealistischen Kunst. Ist diese Harmonie aber so selten und seit dem 14. Jahrhundert nicht mehr zu finden?

Worauf es mir ankommt, ist der Gedanke, daß man mit dem Wandel und Gegensatz von Idee und Sinnlichkeit dem Wesen der Kunst nicht gerecht wird, daß im Schönen allemal dieser Gegensatz überwunden ist, und daß die Phantasieschöpfungen „visuell“ sein müssen, ohne in der Plattheit des nur Sinnlichen zu verharren.

Es ist durchaus richtig, daß die Erklärung der Kunst zum Selbstzweck und ihre Emanzipation von anderen sozialen Zielen und Diensten keineswegs zu ihrer Vervollkommnung beigetragen haben. Das Geheimnis ihrer Größe liegt in der Verknüpfung von Freiheit und Bindung. Es ist nicht der Sinn meines Zweifels an der Gültigkeit der Sorokinschen Haltung, die Selbstherrlichkeit der Kunst und die Forderungen des „Visualismus“ gegen seinen Theologismus zu verteidigen. Auch seine Einschätzung des gegenwärtigen Zeitwandels, die übrigens einiges mit der im heutigen Deutschland herrschenden gemeinsam hat, mag unanfechtbar sein. Aber ließe sich nicht die ideationistische Dürre, der wir nach dieser Lehre zunächst entgegengehen, vermeiden oder wenigstens vermindern, wenn wir jetzt nicht anheben, einmal wieder unsere Sinne zu verfluchen?

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0123
gefördert durch die
DFG

Synthetische Kunstwissenschaft

Von

Dr. Leo Balet (Leiden-Holland)

Unsere Problemstellung ist folgende: Soll die Kunstgeschichte (das gleiche gilt für die Geschichte der Literatur, der Musik, des Tanzes, des Theaters, der Mode usw.) bei ihrer fast exklusiven Einzelwissenschaftsform und ihrer sogenannten „exakten" Methode beharren, oder soll sie wenigstens für die Kunstperioden, die nach allen Richtungen durchforscht sind, zu einer synthetischen Form weiterschreiten, die ohne dialektische Methode nicht durchführbar ist?

Um Mißverständnisse vorzubeugen, werden wir zunächst präzisieren, was wir unter den beiden Wissenschaftsformen und den beiden Methoden verstehen.

Die Wissenschaftsformen unterscheiden sich folgendermaßen: Die spezialisierte Kunstwissenschaft sucht eine Antwort auf die Fragen „Was?" und „Wie?", sie will die Tatsachen „kennen"; die synthetische Kunstwissenschaft sucht eine Antwort auf die Fragen „Warum?" und „Wodurch?", ihr Zweck ist ein auf der Kenntnis der Tatsachen beruhendes „Verstehen" des Geschehens.

Die spezialisierte Kunstwissenschaft beschäftigt sich also ausschließlich mit dem Feststellen und Umgrenzen der historischen Tatsachen, die synthetische Kunstwissenschaft betrachtet die Tatsachen als feststehend und will nunmehr darüber hinaus den logischen Zusammenhang zwischen ihnen ermitteln.

Die Einzelwissenschaft beschränkt sich strengstens auf ihr eigenes Gebiet, wie der Name übrigens besagt. Alles, was außerhalb ihres Gebiets liegt, geht sie nichts an, es ist Sache der angrenzenden Einzelwissenschaften.

Die synthetische Kunstwissenschaft beschränkt sich nicht auf ihr eigenes Gebiet, sie bleibt zum Beispiel nicht stehen bei den Zusammenhängen zwischen den Werken der bildenden Kunst unter sich, sie interessiert sich ebenso sehr für die Zusammenhänge zwischen den gebieteigenen und den gebietfremden Tatsachen.

Das soll aber nicht heißen, daß die synthetische Kunstwissenschaft das Bestreben hat, zur alten Universalwissenschaft, aus der die Einzelwissen-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0124
gefördert durch die
DFG

schaften einmal entstanden sind, zurückzukehren. Die damals historisch bedingte Vereinzelung läßt sich nicht mehr rückgängig machen. Die synthetische Kunstwissenschaft bleibt also trotz der Erweiterung über die eigenen Grenzen hinaus Fachwissenschaft, denn das Fremde existiert für sie nur unter dem Aspekte des Eigenen.

Das Betätigungsfeld der Einzelwissenschaft ist vollkommen begrenzt, wenn auch innerhalb der Begrenzung ein unbegrenztes Sich-vertiefen bis in die kleinsten Details möglich ist. Das Betätigungsfeld der synthetischen Kunstwissenschaft ist unbegrenzt. In der Unbegrenztheit jedoch übt der von vornherein feststehende Erkenntniszweck eine selektive Wirkung aus, und so werden innerhalb der Unbegrenztheit doch wieder Grenzen gezogen.

In bezug auf die Methode wäre folgendes zu bemerken:

Die wissenschaftliche M e t h o d e wird stets bedingt durch die individuelle F o r m der Wissenschaft.

Die Einzelwissenschaft ist nicht nur eine vereinzelte, sie ist zugleich eine vereinzelnde, sie baut sich auf aus einer Reihe von vollkommen auf-sich-bestehenden, abgerundeten, abgeschlossenen, kleinen Teilwahrheiten, die nebeneinander gestellt werden und eine Vielheit bilden ohne inneren Zusammenhang.

Ihre Methode wird allgemein die „exakte“ genannt, obgleich von Exaktheit keine Rede ist. Das Exakte existiert schließlich nur in dem Verzicht auf die volle Exaktheit. Die Teilwahrheit zum Beispiel: „Johann Sebastian Bach wurde 1685 geboren“ ist keine absolute, sondern nur eine konditionelle Wahrheit. Das heißt, die Wahrheit dieser Feststellung beruht u. a. auf den Euclidischen Axiomen, der Zeitmeßkunde, der Astronomie, der Kosmologie usw., die jede für sich wieder andere Wahrheiten voraussetzen. Es gibt überhaupt keine absolute Wahrheit, und somit kann es auch keine exakte Kenntnis geben.

Die synthetische Kunstwissenschaft betrachtet die Vielheit, zu der die Einzelwissenschaft dank ihrer „exakten“ Methode gelangte, nur als die Vorbedingung für eine zu realisierende Einheit. Sie bleibt bei der Vielheit nicht stehen. Sie will die Vielheit in einer relativen Ganzheit zusammenfassen. Mit der Zusammenfassung hört das Auf-sich-bestehen der Tatsachen eo ipso auf. Die Ganzheit, zu der sie kommt, ist aber nur eine relative, das heißt, es ist eine Ganzheit und doch wieder keine Ganzheit, weil sie den im Wesen der Erkenntnis begründeten Drang hat, sich stets weiter zu „ergänzen“, sich in stets umfangreichere Ganzheiten aufzuheben.

Es leuchtet ohne weiteres ein, daß die „exakte“ Methode uns bei einer Synthese völlig im Stich läßt. Jede Synthese weist über sich selbst hinaus, treibt das Denken zur nächsten Synthese, die sich ebenfalls wieder als eine nur partielle herausstellen wird. Das Kennen kommt niemals zur

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0125
gefördert durch die DFG

Ruhe, es erreicht nie ein Ende, es bleibt ein endloser Prozeß. Die Kenntnis liegt bei der synthetischen Wissenschaft also nur auf dem Wege des Kennens, die Kenntnismethode ist eine dialektische Methode.

Das Problem, wie wir es am Anfang unserer Untersuchung stellten, hat sich inzwischen wesentlich vereinfacht durch die Feststellung, daß die wissenschaftliche Methode jeweils durch die individuelle Form der Wissenschaft bedingt wird. Mit der Methode brauchen wir uns also nicht näher zu befassen. Bleibt folglich nur die eine Frage: spezialisierte oder synthetische Wissenschaftsform.

Bei der Untersuchung dieser Frage müssen wir von der in der Wirklichkeit geltenden und empirisch festzustellenden Wahrheit ausgehen, daß die Erkenntnisform jeweils bedingt wird durch das Erkenntnisobjekt.

Alles dreht sich also hier um die Frage, welches ist das Objekt der Kunstwissenschaft, anders formuliert, was ist ein Kunstwerk?

Das Problem hat sich hiermit von der Philosophie der Wissenschaft zur Philosophie der Kunst verschoben.

Wir werden um eine kurze Auseinandersetzung mit der wissenschaftlichen Ästhetik nicht herumkommen, weil diese, ganz egal ob sie sich als romantischer Idealismus, rationalistischer Realismus, intellektualistischer Positivismus oder soziologischer Positivismus gibt, diese Frage längst beantwortet hat. Alle ästhetischen Richtungen sind sich darüber einig: Kunst ist Schönheitsrealisierung.

Wir können uns mit dieser Definition nicht ganz einverstanden erklären.

Wer das Wesen der Kunst untersuchen will, hat zwei Dinge zu beachten:

Ausgangspunkt der Untersuchung kann nur die Wirklichkeit sein, also die konkreten Kunstwerke selbst. Gehen wir von irgend einem Begriff aus, so schweben wir in der Luft. Die sogenannte Nachprüfung des Begriffes an der Wirklichkeit wird sich stets als eine grobe Selbsttäuschung herausstellen, weil das Resultat der Nachprüfung schon von vornherein feststand.

Der zweite Punkt ist: Das Untersuchungsfeld muß möglichst weit gesteckt werden. Eine Untersuchung, die sich nur auf eine bestimmte Kategorie von Kunstwerken beschränkt, läuft die größte Gefahr, irre zu führen, selbst wenn sich nach allgemeiner Ansicht in dieser Kategorie von Werken, z. B. in den Meisterwerken der griechischen Klassik, das Kunstsein in der meist hervorragenden Weise manifestieren sollte. Man riskiert das Wesen der Kunst zu verkennen und das dafür zu halten, was schließlich nur eine Eigenheit dieser besonderen Klasse von z. B. nur „schönen" Kunstwerken ist, die analysiert wurden.

Die Ästhetik hat unseres Erachtens diesen Fehler tatsächlich gemacht: sie hat die Realisierung der Schönheit, die in der Klassik und den mit der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0126
gefördert durch die DFG

Klassik zusammenhängenden Perioden der Hauptzweck der Kunstbetätigung war, für das Wesen der Kunst selbst gehalten, nicht bedenkend, daß es auch, und zwar viel längere Kunstperioden gegeben hat, die mit Schönheit nicht das geringste zu tun hatten.

Die Ästhetiker haben von ihrem einseitigen (natürlich historisch bedingten) Standpunkt aus die Schönheitslehre, die für die klassischen Kunstwerke eine gewisse Gültigkeit hat — wir werden später sehen, wie weit diese reicht —, verabsolutiert: die Schönheitslehre mit ursprünglich nur beschränkter Gültigkeit wurde zur Kunstlehre mit absoluter Gültigkeit.

So erschlich sich die Ästhetik bereits in der Renaissance-Zeit die nichtklassische Kunst, und bis zum heutigen Tage wußte die Ästhetik sich als allgemein geltende Kunsttheorie zu behaupten.

Der erste, der die Ästhetik in ihrer Allgemeingültigkeit bekämpfte, war Wilhelm Worringer in seinen Schriften „Abstraktion und Einfühlung“ und „Formprobleme der Gotik“. „Was wir“, schreibt er im letzteren Werk, „wissenschaftliche Ästhetik nennen, ist im Grunde nichts anderes als eine stilpsychologische Interpretation der klassischen Stilphänomene. Als Voraussetzung dieses klassischen Kunstphänomens wird nämlich jener Schönheitsbegriff angesehen, um dessen Fixierung und Definition sich die Ästhetik trotz der Verschiedenheit ihrer Betrachtungsweisen einzig und allein bemüht. Dadurch aber, daß die Ästhetik ihre Resultate auf den Gesamtkomplex der Kunst ausdehnt und auch solche Kunsttatsachen verständlich gemacht zu haben glaubt, denen ganz andere Voraussetzungen innewohnen als jener Schönheitsbegriff, wird ihr Nutzen zum Schaden, wird ihre Herrschaft zur unerträglichen Usurpation. Entschiedene Trennung von Ästhetik und objektiver Kunsttheorie ist deshalb die vitalste Lebensforderung ernster kunstwissenschaftlicher Forschung.“

Wenn wir unsere Analyse der konkreten Kunstwerke auch auf die Kategorie von nicht-schöner Kunst ausdehnen, mit anderen Worten auf Werke, in denen es den Künstlern ferne lag, Schönheit zu realisieren, so kommen wir zu einer anderen Synthese als zu der die Ästhetik gelangte.

Es erübrigt sich wohl zu bemerken, daß keine Synthese, also auch nicht unsere Synthese, erschöpfend, absolut ist. Jede Synthese ist unbegrenzt erweiterungsfähig. Das besagt, daß sie für die Zukunft keinen normativen, nur einen für die erforschte Vergangenheit registrativen Charakter hat.

Die Synthese, auf die sich all unsere weiteren Ausführungen basieren, möchten wir folgendermaßen formulieren:

Kunst ist die Gestaltung eines Erlebnisses auf so adäquate Weise, daß Dritte imstande sind, es nachzuerleben.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0127
gefördert durch die DFG

Das Erlebnis kann sich auf den verschiedensten Erlebnisgebieten abspielen, wir erwähnen nur das religiöse, das soziale, das politische, das ethische, das sexuelle, das ästhetische usw.

Zum Wesen der Kunst gehört unbedingt ein Erlebnis, das Erlebnisgebiet ist irrelevant: das Erlebnis k a n n also ein religiöses, ein soziales, ein politisches, ein ethisches, ein sexuelles oder ein Schönheitserlebnis sein, braucht es aber nicht unbedingt zu sein.

Daraus folgt, daß das Religiöse usw. n i c h t zum Wesen der Kunst gehört.

Aber so einfach, wie wir es jetzt vorstellen, um zunächst einen Ausgangspunkt für eine dialektische Untersuchung zu haben, ist die Sache nun doch nicht. Man kann nicht ohne weiteres sagen, daß das Erlebnisgebiet nicht zum Wesen der Kunst gehört, denn Erlebnisse ohne Erlebnisgebiete sind überhaupt nicht möglich. Es würde daraus folgen, daß das Erlebnisgebiet doch mit zum Wesen der Kunst zu rechnen wäre.

Versuchen wir diesen Widerspruch zu lösen durch eine Unterscheidung; irgend ein Erlebnisgebiet gehört zum Wesen der Kunst, dieses oder jenes bestimmte Erlebnisgebiet nicht.

Aber derselbe Widerspruch taucht aufs neue auf: wie es kein Erlebnis gibt ohne Erlebnisgebiet, so gibt es auch kein allgemeines, sondern immer nur bestimmte (religiöse, ästhetische usw.) Erlebnisgebiete. Die Schlußfolgerung wäre demnach, daß z. B. das Religiöse doch auf irgendeiner Weise zum Wesen der Kunst gehört.

Dem widerspricht aber wieder, daß es Kunstwerke gibt, die nicht religiös sind, in denen zum Beispiel ein Schönheitserlebnis gestaltet wurde. Das bestimmte Gebiet kann also mit dem Wesen der Kunst doch nichts zu schaffen haben.

Durch eine neue Unterscheidung versuchen wir, den aufs neue auftauchenden Widerspruch aufzufangen und aufzuheben, und zwar folgendermaßen: für das konkrete Kunstwerk A ist, sagen wir das Religiöse wesenhaft, für das konkrete Kunstwerk B das Schöne usw. Ohne die besonderen Wesensbedingungen des konkreten Erlebnisgebietes kann ein Kunstwerk nicht zustande kommen. Damit wäre die Wesenhaftigkeit des Schönen und folglich die Gültigkeit der Schönheitslehre für eine Reihe von Kunstwerken, in denen Schönheitserlebnisse zur Gestaltung kamen, erwiesen.

Bei näherer Betrachtung ist der Gedankengang aber mit der letzten Unterscheidung noch keineswegs zum definitiven Abschluß gebracht. Wir haben eben festgestellt, daß es kein Kunstwerk gibt, dessen Erlebnis sich nicht auf irgendeinem bestimmten Erlebnisgebiet abspielt. Daraus ergibt sich, daß die bestimmten Erlebnisgebiete in ihrer Gesamtheit, einschließlich des ästhetischen, zum Wesen der Kunst gehören, was für jedes ein-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0128
gefördert durch die DFG

zelne konkrete Erlebnisgebiet, z. B. das ästhetische, nicht unbedingt zutrifft. Auch hier also eine Affirmation, die zugleich eine Negation ist, wodurch die Dialektik weitergetrieben wird.

Wir lassen es hierbei bewenden. Es war uns nur darum zu tun, zu demonstrieren, daß das Verhältnis von Kunst und Ästhetik nur durch bewegendes, von Widerspruch zum Widerspruch fortschreitendes Denken bewältigt werden kann.

Nach der Betrachtung des Erlebnisses wenden wir uns jetzt der Gestaltung zu.

Wir müssen damit anfangen, im Gestaltungsprozeß zwei Momente zu unterscheiden: das der inneren und das der äußeren Gestaltung. Unter letzterer verstehen wir die Exteriorisation des Gestaltungsproduktes, nach deren Abschluß die Gestaltung meistens für immer stabilisiert sein wird. Das Produkt wird nicht immer gleich nach Erreichung des Kulminationspunktes der inneren Gestaltung entäußert. Wir wissen z. B., daß Mozart oft Jahre lang fertige Sonaten im Kopf herumtrug, bevor er endlich sich dazu entschloß, sie niederzuschreiben. Durch diese Exteriorisation wird das Kunstwerk erst im vollsten Sinne Kunstwerk, weil Kunst immer Mitteilung ist. Solange die Exteriorisation nicht stattgefunden hat, ist das potentielle Nacherlebnis, das zur Voraussetzung der Kunst gehört, ausgeschlossen.

Von der Gestaltung, dem Formglied der Einheit Kunst, gilt dasselbe, was wir vom Erlebnis, dem Gegenglied der Einheit Kunst, sagten.

Auch bei der Gestaltung müssen wir, wie beim Erlebnis, unterscheiden zwischen dem Akt und dem Gebiet, worauf sich der Akt vollzieht (Tragödie, Epos, Sonate usw.). Die Gestaltung gehört zum Wesen der Kunst, das Gestaltungsgebiet nicht, aber in gewisser Beziehung, die wir nach dem oben Gesagten nicht näher zu erläutern brauchen, wieder wohl. Es ließe sich eine analoge Dialektik aufbauen, wie die zwischen dem Akt und dem Gebiet des Erlebens.

Wir haben einstweilen angenommen, daß sowohl das Erlebnis wie die Gestaltung getrennte Vorgänge sind, und entwickelten aus beiden Begriffen unipolare Dialektiken.

Im wirklichen Kunstprozeß gibt es aber kein Erlebnis-für-sich und ebensowenig eine Gestaltung-für-sich. Erlebnis ist immer, vom ersten Moment des Erlebens ab, sich gestaltendes Erlebnis, und Gestaltung ist immer Erlebnisgestaltung. Es ist ein und derselbe Vorgang, der nur verschieden bezeichnet wird, je nach dem Punkt, wo unser Denken des Vorgangs ansetzt. Das Werk ist also bereits da, wenn auch in einer sich stetig vervollkommnenden Form beim beginnenden Erleben. Absolut vollendet ist das Werk nie. Erlebnis und Gestaltung sind immer erweiterungs-, steigerungsfähig. Das vom Künstler entäußerte Kunstwerk ist unrela-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0129
gefördert durch die DFG

tiviert gesehen nur eine zufällige Interruption eines an sich endlos fortsetzbaren Erlebnis-Gestaltungsprozesses. Absolut vollkommene Kunstwerke gibt es also nicht. Wir könnten höchstens von relativ vollkommenen Kunstwerken sprechen, womit dann gemeint ist, daß die äußerste Grenze der immer nur endlichen Erlebnis-Gestaltungskraft dieses oder jenes konkreten Künstlers erreicht wurde.

Wir haben das alles nur kurz gestreift, um zu zeigen, wie die unipolaren Dialektiken des Erlebnisses-für-sich bzw. der Gestaltung-für-sich sich zu einer bipolaren Dialektik erweitern, in der die beiden Pole sich steigern, sich durchdringen und den Streit der zu Widersprüchen logisierten Gegensätze auf ein höheres Niveau erheben. Wir wollen diese biskandente Dialektik aber nicht weiter verfolgen.

Wir kehren jetzt zum Ausgangspunkt unserer Untersuchungen, zu unserer Synthese vom Wesen der Kunst zurück, um in ihr neue Ansätze zu suchen für den weiteren Ausbau unserer Kunstlehre.

Nachdem wir das Erlebnis-für-sich, die Gestaltung-für-sich und die Einheit der Erlebnis-Gestaltung betrachtet haben, müssen wir uns jetzt kurz mit dem Subjekt beschäftigen, in dem sich die Erlebnis-Gestaltung vollzieht.

Der Künstler für sich genommen ist eine Einheit. Sinne und Verstand sind keine isolierten Erkenntnisfunktionen, sondern nur logische Differenzierungen des einen Erkenntnisvermögens, das in seiner Zwei-Einheit ebensowenig etwas Selbständiges ist, sondern nur ein zu Erkenntniszwecken provisorisch vereinzelt gedachter Daseinsmodus der Einheit Mensch.

Das Erlebnis des Künstlers kann also nur ein einheitliches Erlebnis, mit anderen Worten vergeistigte Sinnlichkeit, oder, beim entgegengesetzten Ansatz des Denkens, versinnlichte Geistigkeit sein.

Es folgt daraus, daß die äußere Gestaltung, also die Exteriorisation der inneren, obgleich sie scheinbar nur mit materiellen Mitteln (Leinwand, Farben, Klängen usw.) arbeitet, niemals reine Materialisation, reine Versinnlichung sein kann.

Schon die Tatsache, daß der Kunstbetrachter das gestaltete Erlebnis des Künstlers in seiner sinnlichgeistigen Ganzheit nacherlebt, beweist, daß die äußere Gestaltung mehr ist als nur materielle Projektion, mehr als nur Stofflichkeit.

Wenn wir die einzelnen Künste miteinander vergleichen, so ist es ohne weiteres ersichtlich, daß sie sich in der Hauptsache durch das materielle Element in der Entäußerung voneinander unterscheiden. Dieses Materielle ist aber nicht etwas Später-Hinzugekommenes. Die äußere Gestaltung legt bei jedem Kunstwerden schon vom Anfang des Erlebnisses an die Grenzen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0130
gefördert durch die DFG

fest, innerhalb welcher sich die innere Erlebnis-Gestaltung vollziehen muß. Die innere Gestaltung ihrerseits determiniert vom Anfang an die äußere.

Die Künste unterscheiden sich demnach nicht wesentlich, sondern nur akzidentell. Sie bilden eine Einheit, die heutzutage nur noch eine logische, keine wirkliche mehr ist. Ursprünglich, also in der Zeit, wo es noch Kunst gab ohne Künstler und ohne Kunstbetrachter, oder, was dasselbe ist, wo der Künstler noch zugleich Kunstbetrachter und der Kunstbetrachter Künstler war, wo es also noch Kunst gab ohne Arbeitsteilung, wo die Kunst noch von einer noch nicht durch Arbeitsteilung auseinandergefallenen Gemeinschaft ausgeübt wurde, war die wirkliche Einheit noch intakt vorhanden. Diese Kunsteinheit drückte sich am vollkommensten aus in der Einheitskunst. Im Laufe der Jahrhunderte fiel die ursprüngliche Einheit durch die historisch bedingte Arbeitsteilung in der Kunstausübung auseinander und hörte vollends auf, als die Kunst nicht länger Gebrauchskunst war, sondern Ware wurde. Die einzelnen Kunstarten verdinglichten sich immer mehr, es war unausbleiblich, daß die Kunstbetrachtung und die Kunstwissenschaft sich mit verdinglichten. Höchste Kunst ist und bleibt aber die Einheitskunst, die im Laufe der Jahrhunderte immer wieder postuliert wurde. Richard Wagner war der letzte, dem die Einheitskunst in der Form des „Gesamtkunstwerks“ vorschwebte, das sich selbstverständlich in einer individualistischen Zeit nicht verwirklichen ließ. Das „Gesamtkunstwerk“ bleibt einer zukünftigen, vollständig durchkollektivisierten Gesellschaft vorbehalten.

Die Wertung eines Werkes als Kunstwerk und die vergleichende Wertbestimmung von mehreren Kunstwerken unter sich ist, vorausgesetzt die Richtigkeit unserer Synthese, nicht länger abhängig von der sogenannten relativen Annäherung der im Kunstwerk realisierten Schönheit an eine überhaupt nicht existierende und nicht einmal denkbare absolute Schönheit, die also von vornherein jede Wertbestimmung illusorisch macht, sondern von der für jedermann nachprüfbaren Wirklichkeit. Denn entscheidend für das Kunstsein und den Grad des Kunstseins ist der für jeden empirisch nachkontrollierbare Vollzug des Nacherlebnisses.

Zwei Bedingungen sind aber bei dem Betrachter der zeitgenössischen Kunst — wie wir nachher sehen werden, kommt für die Betrachtung und Bewertung von alter Kunst eine neue Bedingung hinzu — vorausgesetzt: erstens eine normale Reaktionsfähigkeit auf Erlebnisse. Es ist klar, daß ohne Resonanzboden nichts resonieren kann und daß die Sauberkeit der Resonanz von der Vorzüglichkeit des Resonanzbodens abhängig sein wird. Die zweite Bedingung ist, daß der Kunstbetrachter die besonderen Ausdrucksmittel des Künstlers (z. B. Klänge) versteht.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0131
gefördert durch die
DFG

Sind beide Bedingungen erfüllt, so ist eine annähernd objektive Wertbestimmung möglich, die selbstverständlich die subjektiven Faktoren (zum Beispiel besondere Veranlagung, durch Erziehung angezüchtete Vorliebe für bestimmte Sujets usw.) nicht ausschließt. Das will natürlich nicht sagen, daß der Wert eines Kunstwerks jetzt definitiv festgestellt werden kann. Die unaufhörliche Beschäftigung mit den Kunstwerken durch die aufeinanderfolgenden Generationen wird den Wert der einzelnen Werke, der immer nur ein relativer sein wird, weil das Kunstwerk nur von seiner eigenen Zeit gesehen und also bewertet werden darf, immer sauberer und genauer herausstellen, ohne jemals zu dem absoluten Wert zu gelangen, den es übrigens nicht gibt. Kunstwerten ist also niemals ein abgeschlossener Akt, sondern immer nur ein stetiger Prozeß ohne Abschluß.

Die vorerwähnten Bedingungen beim Kunstbetrachter entsprechen korrelativen Bedingungen beim Künstler. Er muß erstens Erlebniskraft, zweitens Ausdruckskraft haben. Erlebnisfähigkeit ohne die zur Gestaltung ausreichende Ausdrucksfähigkeit ist das typische Kennzeichen der dilettantischen Kunst, also der Nicht-Kunst; Ausdrucksfähigkeit ohne entsprechende Erlebnisfähigkeit findet man bei den Virtuosen, Manieristen und Epigonen. Unnötig zu sagen, daß es eine unendliche Anzahl von Abstufungen zwischen den beiden Äußersten und ebensoviele Mischgattungen gibt.

Wir brauchen unsere kunstphilosophischen Betrachtungen nicht weiter fortzuspinnen. Das Wenige, das wir brachten, bietet eine ausreichende Grundlage für den jetzt zu erbringenden Nachweis der Notwendigkeit einer Synthetisierung der Kunstwissenschaft.

Kunst, haben wir festgestellt, ist die Gestaltung eines Erlebnisses auf so adäquate Weise, daß Dritte imstande sind, es nachzuerleben.

Das Erlebnis ist aber stets mehr als bloßes Künstlererlebnis, Gestaltung stets mehr als individuelle Erlebnisgestaltung.

„Der" Künstler existiert nur in unserer Vorstellung, und zwar als Abstraktion der konkreten Künstler.

Wie wir bei unserer Induktion des Wesens der Kunst nur von der Wirklichkeit, den konkreten Kunstwerken, ausgegangen sind, so sind auch der Ausgangspunkt für unsere weiteren Untersuchungen nur die konkreten, die wirklichen Künstler, also die zeitlich und räumlich bestimmten, erlebenden und gestaltenden Individuen.

Der konkrete Künstler e x i s t i e r t aber nicht nur in der Wirklichkeit, er ist auch ein T e i l dieser Wirklichkeit, ein Teil einer zeitlichen und räumlichen Lebensganzheit. Er kann überhaupt n u r sein und folglich auch nur w i r k e n als Teil dieser Ganzheit.

In seinem Erlebnis und in der Gestaltung seines Erlebnisses steckt also immer die Ganzheit, Künstlererlebnis ist also immer zugleich Zeiterlebnis,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0132
gefördert durch die DFG

künstlerische Gestaltung immer zugleich Selbstgestaltung der Lebenseinheit, zu der der Schaffende gehört.

Daraus folgen zwei Dinge: (negativ) daß das Kunstwerk in seiner Vollheit uns verschlossen bleibt, wenn wir es mit Gewalt aus der Totalität herausrücken und es isoliert betrachten; (positiv) daß die höchste Form der Kunstwissenschaft die synthetische und nicht die einzelwissenschaftliche ist.

Wir wagen es sogar, zu behaupten: eine Erkenntnis, die grundsätzlich unbegrenzte Erkenntniserweiterung ausschließt — was auch der Fall ist, wenn sie als Einzelwissenschaft zwar eine eindimensionale Erweiterung akzeptiert und der vieldimensionalen, also der synthetischen gegenüber sich prinzipiell ablehnend verhält —, hebt sich selbst auf, führt sich selbst ad absurdum, hat aufgehört, Erkenntnis zu sein.

Das soll aber nicht heißen, daß die Einzelwissenschaftsform überhaupt keine Existenzberechtigung hat. Im Gegenteil: Sie wird stets vorübergehend notwendig sein. Um zu einer möglichst umfassenden Erkenntnis zu gelangen, wird man nicht umhin können, provisorisch Wissensgebiete zu trennen und sogar innerhalb der bereits vereinzelten Wissensgebiete auch wieder provisorisch weitere Trennungen vorzunehmen.

Als vor rund 90 Jahren die Kunstbetrachtung im Begriff war, sich zur Kunstwissenschaft hinaufzuzwingen, war eine derartige Spezialisierung unbedingt notwendig. Die junge Kunstwissenschaft mußte damit anfangen, Ordnung zu schaffen in dem bis dahin herrschenden Chaos des Wissenschaftsmaterials: sie mußte zunächst das Material sammeln, kritisch sichten, begrenzen und registrieren.

Gerade der Spezialisierung verdanken wir die erstaunlichen Leistungen der großen Kunstwissenschaftler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, deren Pionierarbeit unvergänglichen Wert behalten wird.

Der Zweck der damaligen Vereinzelung aber war, die Vorarbeiten zu liefern für eine spätere Synthetisierung, wodurch die Vereinzelung wieder aufgehoben werden sollte.

Neben den erwähnten Vorzügen barg die Spezialisierung aber zwei große Gefahren in sich.

Fängt man einmal an, zu spezialisieren, so ist das Ende nicht mehr zu übersehen. Denn durch die Spezialisierung vermehrt sich das Material in einem solchen Umfang, daß sich zu seiner Beherrschung Unterspezialisierungen als unerläßlich erweisen. Die Unterspezialisierungen dehnen das vorhandene Material wieder weiter aus und erzwingen neue Arbeitsteilungen, und so fort bis ins Endlose. Spezialisierung und Materialzuwachs steigern sich gegenseitig. Der Fachgelehrte ist heutzutage so gründlich durchspezialisiert, daß er zu einer Synthetisierung, die doch die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0133
gefördert durch die DFG

logische Fortsetzung und der Zweck der Spezialisierung ist, nicht mehr kommt. Er ist geradezu gezwungen, das Provisorium zu perpetuieren.

Die zweite Gefahr besteht hierin, daß die fortwährende ausschließliche Beschäftigung mit nur einer bestimmten Kategorie von Kunstwerken das Verständnis für den Zusammenhang aller Kunsterscheinungen unter sich und mit den übrigen Lebenserscheinungen einer bestimmten Periode allmählich verwischt. In dem Moment, wo der Fachgelehrte sich nicht länger mit Materialbegrenzungen begnügt und z. B. eine Erklärung für die Stilwandlungen sucht, bleibt ihm nicht viel anderes übrig, als eine eigengesetzliche Selbstentwicklung in das von der Totalität losgelöste Kunstgeschehen hineinzuphantasieren oder dem Kunstgeschehen eine den Naturwissenschaften entlehnte Gesetzmäßigkeit (Ebbe und Flut, Jahreszeiten, Lebensalter usw.) zu unterschieben, was häufig eine jämmerliche Verstümmelung und gewaltsame Verbiegung des historischen Materials zur Folge hat.

Diese beiden geschilderten Gefahren sind keine Zufälligkeiten, sie folgen naturnotwendig aus der Unzulänglichkeit der Einzelwissenschaftsform und der Einzelwissenschaftsmethode.

Es erhebt sich nun aber die Frage, ob es jetzt schon an der Zeit ist, die Kunstwissenschaft in der angegebenen Richtung auszubauen.

Zweifellos gibt es noch unerforschte Gebiete, ich denke zum Beispiel an bestimmte Musikperioden des Mittelalters. Von einer Synthetisierung dieser Perioden kann selbstverständlich noch keine Rede sein. Aber die Hauptperioden der westeuropäischen Kunst der Neuzeit z. B. sind nach allen Richtungen so gründlich durchforscht, daß einer Synthetisierung nichts mehr im Wege steht. Das Gesamtbild der Hauptkunstperioden und der großen Künstler steht unveränderlich fest. Von Rembrandt kennen wir rund 500 Bilder, 1200 Handzeichnungen und 270 Radierungen. Die Entdeckung eines neuen Rembrandt mag für den Kunsthandel von größter Wichtigkeit sein, das wissenschaftliche Gesamtbild von dem Meister wird sich durch dreißig Entdeckungen nicht mehr ändern. Der beste Beweis dafür, wie überzeugt die Einzelwissenschaft selbst ist von der Unverrückbarkeit der großen Linien der Hauptkunstperioden, ist, daß die Forschung sich längst auf die kleineren und kleinsten Künstler gestürzt hat, die infolge ihres Dilettantentums oder Epigonentums eher imstande sind, das Gesamtbild der betreffenden Periode zu verwischen als es weiter aufzuhellen.

Außerdem scheint mir die Einzelwissenschaftsform (und damit zusammenhängend die einzelwissenschaftliche Methode) nicht mehr in vollem Einklang zu sein mit den augenblicklich vorherrschenden Lebensformen. Auf allen Gebieten (Ökonomie, Gesellschaft, Staat, Politik, Recht, Moral usw.) vollzieht sich ein unverkennbarer und unaufhaltsamer Prozeß von Entindividualisierung, also von Synthetisierung. Das frühere

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0134
gefördert durch die DFG

Verhältnis von Gemeinschaft und Individuum hat sich sogar in den meist konservativen Ländern wesentlich verschoben und ist im Begriff, sich immer mehr zu verschieben. War die Haupttendenz bis vor kurzem die Unterordnung der (wirtschaftlichen, gesellschaftlichen, staatlichen) Gemeinschaften unter das Individuum oder jedenfalls unter eine verhältnismäßig kleine Gruppe von Individuen, so tendiert man heutzutage eher nach einer Dienstbarmachung des Individuums an die Gemeinschaft. Der Individualismus hat damit nicht aufgehört und wird auch nicht aufhören: was einmal da ist, kann niemals mehr rückgängig gemacht werden. Das Individualistische wird jetzt sogar mehr denn je kultiviert, aber nur unter dem Aspekt der Gemeinschaft, das heißt, um seinen Nutzen für die Gemeinschaft zu steigern.

Auch auf wissenschaftlichem Gebiet vollzieht sich bereits eine Synthese. Wie die Naturwissenschaften vor rund 100 Jahren mit der Spezialisierung vorangingen, so sind sie auch jetzt die ersten, die die Spezialisierung aufheben. Es gibt längst keine Physik mehr, sondern nur noch chemische Physik, keine Chemie, sondern nur noch physikalische Chemie. In der Atomtheorie haben sich die Physik und die Chemie zu einer höheren Einheit verschmolzen.

Das Bestreben nach Synthetisierung greift sogar schon weit über die Naturwissenschaft hinaus. Wir erinnern nur daran, wie Prof. Dr. R. Planck voriges Jahr in Karlsruhe auf den Gegensatz hinwies zwischen der erstaunlichen Entwicklung der verschiedenen Wissenschaften und dem Zurückbleiben in der organischen Zusammenfassung der Einzelerkenntnisse, so daß heute das Fehlen eines geschlossenen wissenschaftlichen Weltbildes immer wieder schmerzlich empfunden wird. Von den exakten Naturwissenschaften zu den Geisteswissenschaften und darüber hinaus zur Kunst, meint Planck, führe ein beinahe stetig verlaufender Weg, an dessen Grenzpfählen die Namen Biologie, Psychologie, Soziologie und Geschichte ständen.

Die Ursache der augenblicklichen Krisis in den Kunstwissenschaften liegt meines Erachtens auch darin, daß die Kunstwissenschaft mitten in der allgemeinen Entindividualisierung und Synthetisierung nach wie vor an ihrer rein individualistischen Wissenschaftsform und ihrer rein individualistischen Wissenschaftsmethode festhält, unbekümmert darum, daß die jüngere Generation von Kunsthistorikern sich täglich voll Verzweiflung abfragt, was sie mit dem Wust von zusammenhangslosem Material nun eigentlich anfangen soll.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0135
gefördert durch die
DFG

Das Überwirkliche in der Kunst

Von

Richard Müller-Freienfels

(Schluß)

III. Die Überwirklichkeit des „Erhabenen“

Kunst, so stellten wir fest, ist objektivierte Gestaltung einer Überwirklichkeit, die der menschliche Geist unter ästhetischen Gesichtspunkten ausbaut. Das Streben nach einer solchen ästhetisch erlebbaren Überwelt entspringt einem Apriori des menschlichen Geistes, was dadurch erwiesen wird, daß jeder Kulturkreis sich eine Kunst, eine ästhetische Überwelt geschaffen hat. Das ist die allgemeinste Formel, zu der wir vordrangen. Im einzelnen zwar, so sahen wir, ist in den verschiedenen Kulturkreisen je nach rassischen, historischen und anderen Verhältnissen das Streben nach ästhetischer Überwindung der Wirklichkeit verschieden, was wir an einigen Beispielen zeigten. Daneben freilich konnten wir gewisse Ur-Typen der ästhetischen Geistigkeit aufzeigen, die in den meisten Kulturen in verwandter Weise wiederkehren, und die man als das Erhabene, das Schöne, das Anmutige, das Komische usw. kennzeichnet und als die Grundkategorien des Ästhetischen anzusehen hat.

Gehen wir genetisch, geschichtlich vor, so dürfen wir nicht mit dem Begriff der „Schönheit“ beginnen, wie sie sich speziell in der klassischen Kunst der Griechen herausgebildet hat und die im Zusammenhang der gesamten Kunstentwicklung eine relativ späte Stufe ist. Ihr ging, auch in Hellas, deutlicher nachweisbar aber noch bei anderen Völkern, deren Frühkunst wir genauer kennen, eine Kunstbetätigung voraus, die keineswegs „Schönheit“ im klassischen Sinne erstrebt hat.

Einen besseren Schlüssel zur Erschließung der frühen Kunst, zugleich aber auch für viele Werke späterer Kunst, bietet uns der in der Ästhetik stets neben dem Schönheitsbegriff anerkannte Begriff des „Erhabenen“. Sprachlich ist dies Wort ein Partizipium zum mittelhochdeutschen „erheben“, d. h. „in die Höhe heben“ (Kluge), und deckt sich insofern damit, daß wir in der Schaffung einer „Überwirklichkeit“ das Wesen der Kunst sehen. Die Werke der Kunst sind erhaben, d. h. herausgehoben aus der gewöhnlichen Wirklichkeit, und ihre seelische

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0136
gefördert durch die DFG

Wirkung ist die, daß sie auch den ihnen gegenübertretenden Menschen herausheben aus der gewöhnlichen Wirklichkeit, ihn in eine gehobene Stimmung versetzen, die sich jenachdem als Erschütterung, Ehrfurcht, Bewunderung oder in ähnlichen Affekten äußert. Das Erlebnis des Erhabenen ist nicht ein reines Lustgefühl wie das Erlebnis des Schönen: es kann ein Unlustgefühl einschließen, ein Gefühl subjektiver Depression, Furcht, Demut, Kleinheit, das sich jedoch an dem erhabenen Kunstwerke aufrichtet zu den Gefühlen der Ehrfurcht, der Bewunderung, die ihrerseits lustbetont sind und zu rauschhafter Lebenssteigerung werden können.

Überblicken wir die Kunst, die „erhaben" wirkt, so tritt als sichtbarstes Kennzeichen, zumal bei der Raumkunst, die Steigerung der Quantität, die räumliche Größe heraus. Die Formgebung strebt nach Größe im mathematischen Sinne. Allerdings wird diese Größe auch als Ausdruck einer erhabenen Kraft erlebt. Diese Kraft jedoch kann auch noch in anderer Form sich ausdrücken, etwa in der bildenden Kunst physiognomisch und mimisch, in der Dichtung durch Schilderung besonders kraftvoller Charaktere und ihrer kraftbeweisenden Taten. In diesen Fällen ist die „Größe", die Erhabenheit nicht räumlich, sondern dynamisch, moralisch, charakterlich.

Danach können wir zwei Arten des Erhabenen unterscheiden, wie das schon Kant und Schiller getan, obwohl wir in Bezeichnung und Bestimmung etwas abweichen. Wir können zunächst das formal-quantitativ Erhabene und daneben das expressiv-dynamisch Erhabene unterscheiden. Erhaben im ersten Sinne sind etwa die ägyptischen Pyramiden und Statuen; erhaben im expressiv-dynamischen Sinne ist etwa der Moses des Michelangelo, der erhaben wirken würde auch noch in kleiner Nachbildung, obwohl es kein Zufall ist, daß der Künstler selbst ihn in Überlebensgröße gemeißelt hat. Gemeinsam jedoch ist aller erhabenen Kunst, daß sie eine über das Normalmaß gesteigerte Welt darstellt, wobei keineswegs immer „Schönheit" erstrebt wird, obwohl in der späteren Entwicklung das Erhabene zumeist sich dem Schönheitsideal annähert.

Auf Zeiten, die weniger das Erhabene als das Schöne oder Anmutige suchen, wirkt die erhabene Kunst meist als „formlos" und „maßlos", weil hier unter Form die qualitativ-schöne Form oder das harmonische Maß verstanden wird. Indessen ist das eine Einengung des Begriffs der Form und des Maßes. „Formlos" und „maßlos" sind die erhabenen Kunstwerke nur vom Standpunkt einer harmonisierenden Schönheitsästhetik aus beurteilt. Aber auch die quantitative Steigerung ist ein „Form"prinzip und ebenso das rein riesenhafte „Maß". Die „Größe" hat durchaus eine selbständige ästhetische Wirkung, die unabhängig von qualitativer Durchbildung seelisch ergreift. Ebenso sind die gewaltigen Taten der frühen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0137
gefördert durch die DFG

Heroen nur „ungeheuerlich", noch nicht durch moralische „Mäßigung" gebändigt. Spätere Zeiten nehmen Anstoß an der „maßlosen" Wut des Achill, der den Leichnam des toten Feindes durch den Staub schleift, oder an dem „maßlosen" Rachedurst Kriemhildes! Frühzeiten sahen darin nur die „Größe". Während das Schöne innere Beziehungen zum „Typus" hat, sucht das Erhabene gerade das Außer-typische, das Un-gewöhnliche. Das Maß aller Dinge ist der Mensch, der Mensch als Typus. Der erhabene Stil sucht das den Durchschnitt übersteigende Maß, die übersteigerte Form; die Schönheit dagegen sucht das dem Typischen immanente Maß, die immanente Form. Aber Maß und Form beherrschen auch die erhabene Kunst und zwar als Ausdruck einer tiefmenschlichen Geistigkeit.

Da in den Frühzeiten die Kunst vor allem Darstellung religiöser Inhalte ist, die ihrem Wesen nach erhaben, d. h. über die konkrete Wirklichkeit erhoben sind, so ist schon inhaltlich eine Überwirklichkeit gegeben, die nun durch die Kunst formalen Ausdruck bekommen soll. Nicht auf „Schönheit" geht die primitive religiöse Kunst aus, sondern auf Erschütterung des Gemüts, die oft gerade dadurch erzielt wird, daß das Subjekt in Furcht, Gedrücktheit, Kleinheitsbewußtsein versetzt wird, der gegenüber das Objekt dann umso gewaltiger, umso erhabener wirkt.

Durchwandern wir ein Museum primitiver Kunst, so fällt auf, daß, zumal in den religiösen Darstellungen (in Götterbildern, oder bei religiösen Tänzen verwendeten Masken) fast niemals wirklichkeitsgetreue Gestaltung gegeben wird, obwohl für die religiösen Mächte grundsätzlich menschliche oder tierische Vorbilder vorschweben. Nichts falscher als anzunehmen, daß nur ein unzureichendes Können der Grund für diese, auf uns zunächst fratzenhaft wirkenden Gebilde sei; oft haben wir aus demselben Kulturkreis, der seine Götter in durchaus phantastischer Gestalt bildet, Darstellungen menschlicher Gestalten, die beweisen, daß es durchaus im Bereich der Möglichkeit lag, auch wirklichkeitsgetreue Bilder zu schaffen. In der Mayakultur zum Beispiel finden wir neben den gewollt disproportionellen Götterbildern etwa ein singendes Mädchen am Tempel zu Copan, das in den Gesichtszügen durchaus wirklichkeitsnahe und sogar „schön" wirkt. Für die Götterbilder aber wollte man nicht Wirklichkeit, sondern gesteigerte Wirklichkeit, was durchaus ein System verrät. Es gibt sogar bei vielen, räumlich völlig getrennten Primitivkulturen überraschende Übereinstimmungen, die dies gewiß nicht überall bewußte System offenbaren. Was gesucht wird, ist das Dynamisch-Erhabene, ein ins Unheimliche, Wirklichkeitsfremde gesteigerter Ausdruck, der durch bestimmte Abänderungen der Physiognomik erreicht wird. Zunächst wird zumeist der Kopf als wichtigster Ausdrucksträger gegenüber dem Rumpf und den Gliedern gewaltig vergrößert. Vergrößert werden

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0138
gefördert durch die DFG

auch vor allem die Augen, die oft drohend aus dem Kopfe heraustreten, oft aber auch als leere Schlitze nicht minder unheimlich, abgründig wirken. Zuweilen werden auch die Brauen unnaturalistisch verstärkt oder sie fehlen ganz, was ebenfalls eine unheimliche Wirkung hervorrufen kann. Wichtiger Ausdrucksträger ist auch der Mund, der vielfach stark vergrößert, mit fletschenden Zähnen oder unheimlich grinsend, dargestellt wird. Oft werden sogar derselben Gestalt mehrere Köpfe gegeben. Offensichtlich aber wird überall nicht Wirklichkeitswidergabe, sondern ein übersteigerter Ausdruck erstrebt.

Auf uns wirken die primitiven religiösen Darstellungen zumeist nur grausig, erschreckend; es fehlt uns das Moment des Erhebenden dabei, des bei aller Größe Versöhnlichen, das eine spätere Kunst zu verleihen vermochte. Das erklärt sich daraus, daß das Ästhetische in der Primitivkunst noch gegen das Religiöse zurückstand; die innere Befreiung von der Furcht und dem Schauder erzielte der Primitive nur durch religiöse Akte: Opfer, Gebete, Riten, durch die er seine schrecklichen Gottheiten zu versöhnen und gnädig zu stimmen glaubte. In späterer Zeit mildert sich der Ausdruck des Schrecklichen; er wird ersetzt durch das rein quantitativ Erhabene, bei dem der drohende Ausdruck gemildert ist und nur ruhige Ehrfurcht erweckt werden soll.

Die quantitative Steigerung der Objekte setzt eine größere Technik voraus, über die erst die beginnenden Hochkulturen verfügen. Daher finden wir eine räumlich-erhabene Kunst in Ägypten, Babylon, Indien. Aber auch spätere Kunstepochen haben stark durch quantitative Mittel zu wirken gesucht. Dabei ist die Riesenhaftigkeit der Ausmaße stets auch Symbol für Machtverhältnisse: in den Domen des Mittelalters für die Macht religiöser Mächte, in den gewaltigen Schlössern des Barock für die Macht des Fürsten, der gegenüber der Beschauer Ehrfurcht empfinden sollte. In der bildnerischen Darstellung menschlicher Gestalten wurden diese ins Überlebensgroße gesteigert, wobei eine erhabene Ruhe und die Unterdrückung alles kleinlichen Details die spezifische „Monumentalität“ bewirkten, die sogar dort wirksam werden kann, wo rein quantitativ gar nicht besondere Größe erstrebt ist.

Bei diesen Darstellungen nun greift noch ein anderer Formfaktor ein, den wir bereits als auf einem Apriori des Geistes beruhend kennen lernten: die Geometrisierung der Form. Die „erhabenen“ Darstellungen aller Frühkulturen sind nicht bloß quantitativ gesteigert, sie sind auch geometrisiert. In den ägyptischen Götter- und Königsstatuen z. B. ist die natürliche Symmetrie weit über das Wirkliche hinaus gesteigert, in den Gesichtszügen, in der Behandlung des Körpers, der Haare usw. treten geometrisch vereinfachte Linien und andere Raumformen heraus, durch die die Gestalten den Ausdruck erhabener Ruhe, einen aller physiognomi-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0139
gefördert durch die DFG

schen Wandelbarkeit und Flüchtigkeit entrückten Charakter erhalten. Diese „starre“ Formgebung entsprang nicht dem Unvermögen der Darstellung; sie war gewollt, sie war sogar — in Ägypten z. B. — zur geheiligten Norm erhoben; denn gerade dadurch wurde der Eindruck des „Überwirklichen“, des Ewigen erzielt. Ähnlich kehrt diese Geometrisierung der Körperlichkeit in allen Frühkulturen wieder: in China, in Indien, in der frühchristlichen Kunst. Die Wandelbarkeit des Lebens entschwindet in der überwirklichen Sphäre der „reinen“ Formen.

In den musischen Künsten, soweit sie den Eindruck des Erhabenen erstreben, wird ebenfalls zunächst quantitative Steigerung erstrebt. Soweit akustische Wirkungen angerufen werden, ist die Lautheit, die Masse der Töne, Wirkungsmittel. Für die primitive Musik gilt nach Wallaschek das Prinzip: „je lauter, um so schöner“, was richtiger hieße: „umso erhabener“. Auch bei Tänzen, Aufzügen und dramatischen Darstellungen wirkt die Masse der Mitwirkenden. Noch im Hoch- und Spätmittelalter, der Zeit der erhabenen Dome, haben wir auch die vielstimmigen Massenchöre und die Massenaufführungen der Mysterien. Die frühen Dichtungen wie Ilias und Nibelungenlied verwenden die Massen wenigstens als Hintergrund; es sind die Schicksale ganzer Völker, die erzählt werden.

Allerdings treten dabei einzelne, überlebensgroße Gestalten in den Vordergrund, Heroen, die vor allem durch ihre Größe und Kraft den Durchschnitt überragen. Die Erhabenheit trägt h e r o i s c h e n Charakter, wobei mythische Kräfte auch dort noch mitspielen, wo sich der Mythos schon vermenschlicht hat. Achill wie Siegfried sind, bis auf éine Körperstelle, unverwundbar. In ihren Taten schrecken solche Helden selbst vor dem Kampf mit mythischen Gestalten nicht zurück: Herakles und Siegfried kämpfen mit Drachen, Theseus und Dietrich von Bern mit Riesen. Das Dynamisch-Erhabene ihrer Taten tritt um so deutlicher hervor, als die Gegner in den Raummaßen gesteigert sind. Jedenfalls erstrebt alle heroische Kunst die Darstellung einer Überwirklichkeit, in der die religiös-mythische Überwelt nur noch durchschimmert. Gewaltige Taten, Kämpfe auf Leben und Tod, sind die Motive, die die Hörer solcher Sänge in rauschhafte Begeisterung versetzten.

In späteren Kunststilen, in denen das Mythische zurücktritt, ist es wenigstens die s o z i a l e Erhabenheit, die gewahrt wird. Noch Shakespeares und Corneilles Theater spielt ausschließlich unter sozial „Großen“, unter Königen und Hochadel, wobei zu erinnern ist, daß in jenen Zeiten die soziale Stellung noch mit einem mythischen Schimmer umwittert war und ganz anders gewertet wurde als in späteren Zeiten. Wenn noch heute historische Darstellungen „größer“ wirken als bürgerliche Dramen, so liegt es wesentlich ebenfalls daran, daß dort, außer größeren Massen, auch sozial hochgestellte Personen agieren. Auch wo die neuere Kunst,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0140
gefördert durch die DFG

etwa die Schillers oder Richard Wagners, erhabene Wirkung erstrebte, sind es Fürsten oder gar Götter, die die Handlung tragen; und Richard Wagner verstärkte zudem das Orchester gewaltig gegen die frühere Oper, die mehr auf Anmut als auf Erhabenheit gestellt war; die starke Heranziehung der Blechinstrumente liegt auf der gleichen Linie. Sobald eine „erhabene" Überwirklichkeit gestaltet werden soll, werden entweder das räumlich oder das dynamisch Überdurchschnittliche, meist sogar beide vereint, als Stilmittel herangeholt.

Eine Sonderform des Erhabenen ist das T r a g i s c h e, das speziell im Drama seine höchste Darstellungsform gefunden hat; aber auch erzählende oder bildnerische Darstellungen gestalten oft tragische Stoffe. Als ästhetische Kategorie ist es abzugrenzen vor allem gegen das „Traurige", mit dem es der außerwissenschaftliche Sprachgebrauch oft zusammenwirft. Gewiß sind die meisten tragischen Geschehnise auch „traurig", d. h. sie sind zunächst niederdrückend, erschütternd, unglücklich endend. Das Tragische im ästhetischen Sinne jedoch ist mehr als das; es ist zugleich erhebend, aufrüttelnd, ein Gefühl der Lebenssteigerung erweckend. Hier liegt das Entscheidende. Wodurch diese Gegenwirkung erreicht wird, ist verschieden. Die Griechen erreichten sie, was ja im sakralen Ursprung der Tragödie lag, vor allem dadurch, daß hinter dem menschlichen Geschehen die religiöse Überwirklichkeit sichtbar wurde, das Wirken der Götter oder des Schicksals, das über den Menschen schwebte. Die neuere Tragödie, etwa die Shakespeares oder Racines, verlegt das Schicksal mehr in die Brust des Menschen; sie schildert die dämonische Macht der Leidenschaft, aber auch so wird der Zuschauer durchrüttelt von Erlebnissen, die als über das Normalmaß hinausgehoben erscheinen und deshalb „erhaben" wirken. Auch in Schillers und in Hebbels Tragödien spielt das Schicksal als überempirische Gewalt hinein, bei Schiller mehr ethisch, bei Hebbel mehr geschichtsphilosophisch gefärbt. Stets aber soll, jenseits des in der Wirklichkeitssphäre sich abspielenden, an sich traurigen Geschehens, eine höhere Überwirklichkeit spürbar werden, die das Traurige zum Tragischen erhebt, indem sie das Niederdrückende aufhebt.

Daß das Erhabene jedoch einer bestimmten Geistigkeit erwächst, daß das äußerlich Große nur erhaben wirkt, wenn es aus e r h a b e n e r G e s i n n u n g erwächst, wird negativ dadurch erwiesen, daß eine wirklich erhabene Kunst nicht etwa durch Nachahmung oder äußerliche Steigerung der Maße zu „machen" ist. Beweis dafür sind die äußerlich großen Kirchen und Paläste, die gespreizten Tragödien und Heldengedichte, wie sie etwa das durchaus verbürgerte 19. Jahrhundert versucht hat, und die doch gar nicht erhaben wirken. Gewiß haben einzelne Persönlichkeiten, etwa Schiller oder Richard Wagner, kraft ihres individuellen Schwunges und ihrer zweifellos echten Dynamik Werke geschaffen, die als im echten Sinne

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0141
gefördert durch die DFG

erhaben gelten können, aber selbst diesen haftet zuweilen etwas Unechtes, Theatralisches an. Man spürt bei Schiller, daß er an die mystische Begnadung seiner Johanna, bei Wagner, daß er an seine Götter doch nicht ganz glaubte. Das Erhabene ist nicht ganz von einem mythisch-religiösen Glauben zu trennen; nur dann wirkt die dargestellte Überwirklichkeit echt, wenn sie getragen ist von wahrhaftem Glauben daran, beim Schöpfer wie beim Nacherlebenden.

Jedenfalls gibt es, so fassen wir zusammen, einen durchaus eigenartigen Stil des Erhabenen, der einer besonderen Geistigkeit erwächst, die die Überwirklichkeit, die sie darstellen will, wesentlich quantitativ, räumlich oder dynamisch, begreift. Weil ein Kunstwerk quantitativ „erhaben", d. h. hinausgehoben über normales Maß ist, wirkt es erhebend; es erhebt den sich in die Werke einfühlenden Beschauer in eine quantitative Überwirklichkeit. Besonders in Frühzeiten ist der erhabene Stil fast der einzige, aber auch auf Spätstufen der Kultur fehlt das Streben nach dem Erhabenen nicht. Am sinnfälligsten erscheint das Überwirkliche in seiner quantitativen Steigerung; es gehört schon eine verfeinerte Geistigkeit dazu, auch andere, mehr qualitative Überwirklichkeit gestalten zu können, Erhabenes auch im äußerlich nicht sehr Großen durchschimmern zu lassen. So haben etwa Meuniers Grubenarbeiter, Millets Bauern oder, um ein Beispiel aus der neueren Dichtung zu bringen, etwa Wiecherts Jürgen Doscosil bei aller äußerlich „niedrigen" Stellung doch etwas Erhabenes. Hinter den einzelnen Gestalten ersteht eine geistige Sphäre überwirklicher Art, jenseits der äußeren Kleinheit eine moralische Größe, die die empfangende Seele hinaushebt über die alltägliche Wirklichkeit. Alle echte Erhabenheit ist daher auch dort, wo sie keine an sich religiösen Stoffe behandelt, doch der Religion verwandt, deren Wesen darin beruht, daß sie den Menschen aus der Wirklichkeit in eine geistige Überwirklichkeit erhebt, für die alle „wirkliche" Größe nur symbolisch ist.

IV. Die Überwirklichkeit des „Schönen"

Vielleicht wird man für die auf „erhabene" Wirkungen ausgehende Kunst zugeben, daß sie eine Überwirklichkeit gestalte; aber man wird einwenden, für die auf das „Schöne" gerichtete Kunst — und das sei weitaus der größte Teil der Kunst — gelte das nicht. Indessen gedenken wir nachzuweisen, daß auch die in der Kunst gestaltete Schönheit nicht einfach Wirklichkeit, sondern ebenfalls eine Überwirklichkeit, wenn auch ganz anderer, nicht quantitativer, sondern qualitativer Art darstellt.

Wir unterscheiden allerdings das „Schöne im prägnanten Sinne" von dem bloß sinnlich-Angenehmen, dem schlicht Wohlgefälligen, dem bloß „Hübschen" oder „Reizvollen", was alles als Nebenwirkung

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0142
gefördert durch die DFG

gewiß ebenfalls ins Kunsterleben eingehen kann, aber niemals „Schönheit im vollen Sinne“ ausmacht.

Der Begriff der Schönheit nämlich hat innere Beziehungen zum Begriff des Vollkommenen; er besagt — wie schon Plato erkannte —, daß in den als „schön“ bezeichneten Objekten eine „Idee“, ein Ideal durchschimmert. Diese Bedeutung schwebt, wenn auch unbewußt, in der Tat überall vor, wo wir den Begriff „schön“ in prägnantem Sinne im Gegensatz zum bloß Hübschen oder Wohlgefälligen verwenden. Ohne uns dessen bewußt zu sein, tragen wir gewisse ideale Forderungen der Vollkommenheit an die Objekte heran, denen in der Wirklichkeit die meisten nur unvollkommen entsprechen, die jedoch in manchen Fällen in hoher Annäherung erfüllt sind; dort, wo diese überwirkliche Vollkommenheit wenigstens annähernd erreicht ist, sprechen wir von „Schönheit“ im prägnanten Sinne.

Wenn wir etwa im Leben wie in der Kunst eine Frau „schön“ und nicht bloß „hübsch“ nennen, so wollen wir damit sagen, daß der Anblick nicht bloß sinnlich wohlgefällig ist, sondern daß in dem Gegenstand gewisse objektive Forderungen idealer Gestaltung der Vollkommenheit erfüllt sind. Darüber hinaus, in noch höherem Sinne, sprechen wir von Schönheit, wenn sich eine edle Seele, ein geistiger Wert in dem Äußeren offenbart.

Dies Ideal der Schönheit, zunächst der Frauenschönheit, ist in der auf das Schöne gerichteten Kunst nicht überall gleich; aber vorhanden ist es immer. Es variiert mannigfach nach Zeit und Volk; es ist in Griechenland anders als in China, in der Gothik anders als im Barock; aber überall ist zu erkennen, daß in der künstlerischen Gestaltung ein Ideal gesucht wird, das nie vollständig erreicht wird, aber doch in Annäherung, so daß wir mit großer Bestimmtheit vom griechischen oder chinesischen, vom gothischen oder barocken Idealtyp oder Schönheitstypus der Frau sprechen können, in dem sich die durch Rasse oder Kulturbesonderheit bedingte spezifische Vollkommenheitserwartung befriedigt fühlt.

Was wir zunächst am Beispiel des weiblichen Schönheitsideals gezeigt haben, gilt darüber hinaus von allen in der Kunst dargestellten Gegenständen. Jeder Kulturkreis hat auch ein oder mehrere Schönheitsideale vom Manne (je nach dessen Untertypen), aber auch von nicht menschlichen Gegenständen, von Pferden, Hunden, Blumen, auch von Landschaften. Und dies Ideal ist nicht bloß auf die Kunst eingeengt, es beherrscht auch die Wirklichkeit: die Menschen streben ihm nach und suchen es darzustellen, Tiere und Pflanzen werden auf dies Ideal hin gezüchtet und die Landschaften danach umgestaltet.

Plato hat eine metaphysische Erklärung für die Schönheit gesucht, indem er das metaphysische Eidos, die Urgestalt, die der Mensch kraft des

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0143
gefördert durch die DFG

Eros und des Logos in den Erfahrungsgegenständen zu erschauen vermöge, zur Erklärung heranzog. Es wäre danach der metaphysische Idealtypus der Gegenstand des Schönheitsgefühls. Daran ist viel Richtiges, wenn wir es auch etwas modifizieren müssen. Zweifellos bildet sich bei jedem Menschen, wenn auch nicht klar bewußt, durch Vergleichung und Zusammenfassung nicht nur ein logischer, sondern auch ein ästhetischer Typusbegriff von den empirischen Objekten, ein „Ideal", welches Wort ja von der platonischen „Idee" abgeleitet ist. Wenn wir dies auch nicht rein metaphysisch erklären, so ist es doch auch nicht rein empirisch. So spielt z. B. die „Rasse" als ein nicht bloß aus der äußeren Erfahrung, sondern als innere Veranlagung wirksamer Tatbestand mit. Jede Rasse entwickelt ein eignes Schönheitsideal, das die typischen Rassezüge in idealer Form aufweist. Das Schönheitsideal der Griechen war ein anderes, als es das der Engländer oder Deutschen ist, und noch deutlicher zeigen sich die Unterschiede, wenn wir etwa das der Japaner oder Ägypter zum Vergleich heranziehen. Daneben aber gibt es auch Züge, eine gewisse Regelmäßigkeit und Proportioniertheit, die allen Idealtypen gemeinsam ist. Insbesondere wenn wir v e r g l e i c h e n d werten, wenn wir einen Menschen, einen Baum, einen Gebrauchsgegenstand „schöner" nennen als einen andern Vertreter seiner Gattung, ist überbewußt doch ein Maßstab, eine Beziehungsgröße vorhanden, als welche eben der Idealtypus wirksam wird.

Jedenfalls ist die Schönheit nicht eine Natur-, sondern eine K u l t u r tatsache. Der Begriff der Schönheit ist eine geistige Kategorie, die wir zwar auch an die Natur herantragen und dort mehr oder weniger verwirklicht finden, die aber an sich, wie alles Geistige, überwirklich ist.

Gegenüber unserer Erklärung der Schönheit aus dem G e i s t e steht jene, die die Schönheit aus T r i e b e n, vor allem dem G e s c h l e c h t s t r i e b ableiten will. Berühmt geworden ist die Theorie Schopenhauers, die neuerdings durch die Psychoanalytiker ausgebaut wurde. Danach steckte in der Wertung menschlicher Schönheit der Geschlechtstrieb; der Mensch nenne am andern „schön", was seinem Geschlechtswillen, unter dem die Fortpflanzung wirksam sei, Erfüllung verheiße, also bei der Frau gesunde Farben, vollen Busen, starke Hüften usw. Daran ist ein Körnchen Wahrheit, aber nicht mehr. Gewiß spielen Triebe stets ins Verhalten zum andern Geschlecht hinein; aber „begehrenswert" ist noch nicht „schön" im ästhetischen Sinne. Der Sex-appeal ist keine ästhetische Wertung; er wird es erst, wenn der Sexualtrieb vergeistigt wird, wenn sich auf Grund triebhafter Anziehung ein „Ideal" bildet, wenn man Helena im gewöhnlichen Weibe sieht, eine Überwirklichkeit, die in der Tat überall, wo die rohe Sexualität sich zur Erotik verfeinert, im Weibe gesucht wird, wenn nicht bloß der Körper, sondern auch die Seele geliebt wird. Sicher richtet sich der naturhafte Sexualtrieb gerade auf die gebärfähige Frau; sobald diese aber nicht bloß als begehrenswert, sondern als „schön" gewertet wird, hat doch eine verallgemeinernde Idealbildung stattgefunden. Es ist n i c h t bloß so, daß wir eine Frau schön nennen, weil wir sie sexuell begehren, sondern beim Kulturmenschen zum mindesten ist es so, daß er, weil er eine Frau im vergeistigten Sinne schön findet, er sich auch zu ihr als Geschlechtswesen hingezogen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0144
gefördert durch die DFG

fühlt. Ein nur sinnlich aufreizendes Wesen braucht nicht „schön" zu sein; sobald der Begriff Schönheit in irgendeinem übertriebhaften Sinne verwendet wird, greift schon der Geist ein.

Die Unzulänglichkeit der Schopenhauer'schen These wird durch einen Überblick über die Geschichte der Kunst und der Kultur überhaupt bestätigt. Hätte die recht, so müßten wir in der Kunst ausschließlich den drallen, vollbusigen Typus gestaltet finden. Das ist aber keineswegs so: Ägypter und Chinesen, Gothiker und Quattrocentisten, auch das 18. und 19. Jahrhundert gestalten überwiegend die schlanke, schmalbusige Frau, oft geradezu einen knabenhaften Typus und werten diesen als „schön" im geistigen Sinne. Die psychologisch-kulturelle Motivation dafür ist kompliziert und verschieden; sie genügt jedoch offensichtlich durchaus, um den reinen Geschlechtstypus zu verdrängen. Gewiß gestalten Hochgriechentum, Renaissance und Barock daneben die reife mütterliche Frau, aber auch keineswegs bloß als Sexualtypus; auch hier schwebt ein geistiges Ideal vor, das über den bloßen Sex-appeal hinausgeht. Ja, der Eifer, mit dem heutige Modedamen ihre Geschlechtseigenheiten geradezu verhüllen, beweist, daß der Schönheitsbegriff nicht vom Sex-appeal, sondern dieser vom Schönheitsbegriff abhängig ist. — Des weiteren wird die Unzulänglichkeit der physiologischen Theorie dadurch erwiesen, daß sie nur für die ästhetische Wertung des andern Geschlechts in Betracht kommt. Da aber Männer auch Männer, Frauen auch Frauen ästhetisch werten und „schön" finden, ohne Hineinspielen von Sexualität, so kann das nur erklärt werden, daß die Schönheitswertung auf andern als sexuellen Motiven beruht.

Wenn auch der Begriff der Schönheit geistigen Ursprungs ist, so wird er doch vor allem auf körperliche Tatbestände übertragen, und wir behandeln zunächst die körperliche Schönheit, die sich räumlich entfaltet. Daneben schreibt man jedoch auch an sich unkörperlichen Tatbeständen, einer Melodie, einer sprachlichen Gestaltung Schönheit zu, ja man spricht auch von „schönen Taten". Es gibt also auch eine unkörperliche Schönheit, eine seelische Schönheit, von der wir ebenfalls reden werden. In gewissem Sinne entsprechen die beiden Hauptarten des Schönen den beiden Hauptarten des Erhabenen: die körperliche Schönheit dem formal-quantitativ Erhabenen, die seelische Schönheit dem expressiv-dynamisch Erhabenen; denn auch das Seelische tritt als Dynamik in Erscheinung. Darüber jedoch später.

Was zunächst die körperliche Schönheit anlangt, so erklärten wir sie zunächst gegenständlich als Verkörperung eines überwirklichen Idealbegriffs; aber soweit sich dieser verkörpert, stellt er sich in räumlichen, sichtbaren und tastbaren Formen dar. Nach Platon ist ja das Ideal (Idea, Eidos) wesentlich „Form", „Gestalt"; denn das heißen jene Worte im Ursinn. In der Tat meinen wir, wenn wir einen Menschen, ein Tier, eine Blume, eine Landschaft „schön" nennen, ihre Gestalt, die wir als solche, losgelöst von allen andern Wirkungsmöglichkeiten des Objekts, in ästhetischer Abstraktion, in „interesselosem Wohlgefallen", werten. Die Schönheit im körperlichen Sinne ist also ein Inbegriff bestimmter „Gestaltqualitäten" und diese gilt es zu erklären.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0145
gefördert durch die DFG

Dabei ergibt sich nun, daß gewisse Gestaltqualitäten auch unabhängig von der gegenständlichen Vollkommenheit bei sehr verschiedenen Gegenständen in verwandter Weise wiederkehren, und daß man diese Gestaltqualitäten auch als solche wertet. Einerlei, ob es sich um Menschen, Tiere, Pflanzen oder künstliche Gegenstände handelt, man wertet daran die Symmetrie, eine gewisse Proportioniertheit, Regelmäßigkeit und anderes als „schön". Ja man gestaltet auch „gegenstandslose" Werke wie gegenstandslose Ornamentik, Architektur, Musik unter diesen Formprinzipien. Alle auf Schönheit gerichtete Kunst steigert gerade diese Qualitäten gegenüber der Wirklichkeit. Insbesondere die hochgriechische oder die Renaissancekunst, also die „klassische" Kunst, betonte das, ja sie arbeitete in einer die Wirklichkeit umgestaltenden Weise diese Idealformen heraus. Menschliche Gesichter der Wirklichkeit sind selten ganz symmetrisch, einzelne Züge sind oft unproportioniert, unregelmäßig, sie enthalten störende Einzelheiten wie Warzen, Falten, Narben usw. Der auf Schönheit arbeitende Künstler läßt alle diese unharmonischen Momente beiseite und arbeitet nur die Idealform heraus. Eine Raffael'sche Madonna ist in ihrer Physiognomik von vollendeter Symmetrie, alle Einzelzüge stehen in Proportion, das Oval des Gesichts, die Kurven der Brauen, der Schnitt der Augen, die Linien des Mundes sind von einer idealen Reinheit, wie sie in der Wirklichkeit kaum vorkommen. Die rein körperliche Schönheit beruht wesentlich auf dieser Idealität der Form.

Hier offenbart sich nun der merkwürdige, bereits oben berührte Zusammenhang der künstlerischen Idealform mit einer ganz andern Idealität, der mathematischen. Denn auch die Mathematik hat es mit idealen Formen zu tun; nirgends in der Wirklichkeit gibt es ein vollkommenes Dreieck oder einen vollkommenen Kreis, wie sie der Mathematiker postuliert. Diese Idealformen der Mathematik entstammen, wie die Mathematiker seit je betonen, nicht etwa der Wirklichkeit, sondern sind apriorische Forderungen und Schöpfungen des Geistes. Descartes, Leibniz und viele andere haben die mathematischen Ideen als angeboren, als apriori angesehen, als Offenbarungen einer geistigen Überwelt, der sich die Wirklichkeit unterordne.

Diese an sich logische Idealität der Mathematik, die aus der Struktur des Geistes stammt, erhält nun eine höchst bemerkenswerte Bestätigung durch die Tatsache, daß die ästhetischen Idealforderungen, die wir an die Welt herantragen, weithin mit den mathematischen zusammenfallen, was seine Erklärung darin findet, daß sie ebenfalls aus der Natur des Geistes entsprungen sind. Es ist überraschend, daß wir diese apriorische „ästhetische Mathematik" nicht nur in der Wertung der gegenständlichen Welt zur Geltung kommen lassen, sondern daß insbesondere die nichtgegenständliche Kunstgestaltung in Ornamentik und Architektur

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0146
gefördert durch die DFG

sich allenthalben geometrischer Figuren bedient. Unabhängig voneinander haben die verschiedensten Kulturen ihre Häuser, Tempel, Keramiken in einfache geometrisch-stereometrische Formen: Kuben, Prismen, Pyramiden, Kegel usw. gebracht; sie verwenden in ihrer Ornamentik Dreiecke, Quadrate, Kreise und Kreissegmente, Spiralen und andere geometrische Figuren, die ihnen als „schön" erscheinen.

Ja, selbst Tiere und Pflanzen und andere gegenständliche Formen werden „stilisiert", das heißt geometrisiert. Vielfach ist das, was uns in der Kunst primitiver Völker als gegenstandslose Ornamentik erscheint, nur geometrisierte Gegenständlichkeit. Diese geometrische Form erscheint „schöner" als die Wirklichkeit, sie ist Darstellung einer geistigen Überwirklichkeit. Dazu kommt, daß diese geometrischen Formen oft magisch-mystische Bedeutung haben, worauf besonders Worringer für die Kunst hingewiesen hat. Doch erscheint uns das sekundär gegenüber der Tatsache, daß im menschlichen Geiste strukturgemäß die Tendenz wirksam ist, die Wirklichkeit unter mathematischen Kategorien zu fassen, die geistig-aprioristischen Formen in der Wirklichkeit wiederzufinden und sie danach zu gestalten. Nicht etwa entstammt die ästhetische Idealität der magischen, sondern beide wurzeln im gleichen Apriori des Geistes.

Aber nicht nur geometrische, auch arithmetrische Kategorien werden in der künstlerischen Gestaltung verwendet, zumal man früh die zahlenmäßig faßbare Proportionalität bei Dreiecken, Vierecken usw. theoretisch einsah, wobei ebenfalls Zahlenmagie und Zahlenmystik eingriff. Man bestimmte die Proportionalität, die rhythmische Gliederung der Ornamentik und Architektur arithmetisch, damit die abstrakte Geistigkeit der Zahl in die Kunst übertragend. Es ist unzweifelhaft, daß das Gefühl, ohne sich dessen bewußt zu sein, positiver auf Gestaltungen reagiert, die von gewissen einfachen Zahlengesetzmäßigkeiten beherrscht sind.

Wir stehen hier also vor einem tiefen Hintergrund des Schönheitserlebens, daß sich dieselbe geistige Überwirklichkeit, die die Mathematik wissenschaftlich ausgestaltet und in der physischen Welt wiederfindet, auch in der Kunst durchsetzt, meist ohne daß diese Zusammenhänge irgendwie bewußt sind. Aber es kann gar kein Zweifel sein, die Geschichte der Kunst beweist es, daß in der abstrakten Kunst, in Ornamentik und Architektur, sich ein apriorisches, überwirkliches Formgefühl, das mit den mathematischen Formen enge Beziehungen hat, durchsetzt.

Dieses apriorische Formgefühl wird nun auch in die gegenständliche Kunst übertragen. Zunächst geschieht das gewaltsam, indem man Menschen-, Tier- und Pflanzengestalten herrisch geometrisiert. Noch in der ägyptischen, in der vorderasiatischen, in allen Frühkulturen, auch der griechischen Kultur finden wir diese Geometrisierung der Gestalten. Erst auf späteren Stufen wird das als gewaltsam empfunden, und im „klassi-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0147
gefördert durch die DFG

schen“ Stil wird ein Ausgleich erreicht, indem man die mathematische Regelmäßigkeit nur soweit zur Idealisierung der Lebensformen verwendet, als dadurch der Eindruck des Lebendigen nicht aufgehoben wird. Man hält die naturgegebenen Formen fest, idealisiert sie nur soweit, als es möglich ist, ohne den Eindruck der Gewaltsamkeit zu erwecken. Die naturgegebene Symmetrie, das Oval des Gesichts, die Dreieckform der Nase, die Kurven der Lippen werden „reiner“ herausgearbeitet, als sie in der Regel in Wirklichkeit sind, nur jedoch zu der Grenze, daß nicht der Eindruck des Naturwidrigen entsteht. Die Idealität wird nicht von außen herangetragen, sondern die immanente formale Idealität wird herausgearbeitet. Philosophisch ausgedrückt, die Idealität ist nicht a n t e rem, sondern i n re.

Wie tief die mathematisch formulierbaren Ordnungs- und Formbedürfnisse in der Struktur des Geistes liegen müssen, scheint uns auch dadurch erwiesen zu werden, daß sie sich auch auf einem ganz andern Kunstgebiete, dem der m u s i s c h e n K ü n s t e, durchsetzen. Hier sind es, da es sich nicht um räumliche Gebilde handelt, nicht geometrische, sondern arithmetrische Verhältnisse, die insbesondere die R h y t h m i k regeln. Sowohl die Töne der Musik wie die Akzente der Sprache werden nach gewissen einfachen Zahlenverhältnissen geordnet, wodurch sie als „schön“ erlebt werden. Es sind die Zwei, die Drei, die Vier, die Fünf und die Sieben vor allem, die in der Rhythmik herrschen, die aber auch die „Tonleiter“ regeln. Ich habe in meiner „Psychologie der Musik“ (1936) ausführlich von diesem zunächst unbewußten und überbewußten, aber durch z. T. bewußt werdenden Formgefühl gesprochen. Soweit alles das nicht bloß sinnlich, sondern geistig erlebt wird, beruht auch hier die Schönheit im Erleben einer ästhetischen Überwirklichkeit, einer höheren Ordnung, der sich die Wirklichkeit, das akustische Material, fügt. Es gehört zu dem in seiner Tiefe noch in keiner Weise aufgehellten Apriori des Geistes, daß wir zwei Töne als Konsonanz oder Harmonie erleben, wofür die Wissenschaft erst viel später ein zahlenmäßiges Verhältnis der Saitenlängen und der Schwingungszahlen ermittelt hat.

Daß mathematisch faßbare Verhältnisse als „schön“ empfunden werden, könnte die Ästhetik einfach als Tatsache feststellen, die Erklärung jedoch der Psychologie überlassen. Ich habe selbst früher eine solche Erklärung gesucht, hauptsächlich in der Struktur der Sinnesapperzeption. Daß diese strukturellen Voraussetzungen mitspielen, ist sicher; aber sie reichen nicht aus, die „Schönheit“ zu erklären, nur für die Erklärung des sinnlich „Angenehmen“. Die Schönheit ist wesentlich g e i s t i g e s Erleben, worin nicht bloß das den Sinnen Gegebene, sondern darüber hinaus eine „Form“ apperzipiert wird, wenn sie im Gesamterleben auch nicht als solche bewußt wird. Das Formerlebnis ist ein ganzheitliches Erleben, in

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0148
gefördert durch die
DFG

dem die Einzelheiten durchaus unterbewußt bleiben können. Man kann ein Gesicht schön finden, ohne zu wissen, auf Grund welcher Proportionen das geschieht; und die meisten Menschen, denen ein musikalisches Thema gefällt, haben keine Ahnung von der gesetzlichen Struktur dieses Themas. Im ästhetischen Erlebnis wird die die Schönheit bedingende Ordnung nicht „erkannt", aber auf Grund von Gefühlen „gewertet". Indessen auch diese Wertung ist nicht bloß sinnliches Gefühl, sondern Geist, überbewußter Geist. Das Vorhandensein und die an sich nicht bewußte Mitwirkung des Überbewußtseins wird besonders am Negativen deutlich; wenn wir z. B. auch bei einem noch nie gehörten Musikstück sofort einen „Fehler" feststellen, so beweist das, daß für Tonart oder Harmonie ein überbewußtes Formgefühl in uns besteht, auf Grund dessen der Fehler erkannt wird.

Indessen ist die formale, körperliche Schönheit nicht die einzige Art der Schönheit. Wir nennen Menschen, Bilder, Tiere, Landschaften auch „schön", wenn sich in ihnen ein seelischer Wert ausdrückt. Neben der Formalschönheit des Körperlichen steht die Ausdrucksschönheit des Seelischen und des Geistes.

Gehen wir wieder vom menschlichen Antlitz aus, so nennen wir oft Gesichter „schön", obwohl sie formal unregelmäßig, ja häßlich sind, bloß weil ein besonders gütiger oder geistiger Ausdruck sie durchleuchtet. Wir vergessen sogar ganz das körperlich Häßliche über diesem Ausdruck. Wir „sehen" das Häßliche überhaupt kaum, wir sehen das Seelische ganz unmittelbar, wie wir auch im Leben den „Charakter" sehen, ohne uns darüber immer klar zu sein, in welchen Zügen er sich ausdrückt. Wir übertragen sogar auf seelische Werte und Charaktere Begriffe der körperlichen Schönheit wie Harmonie, Gleichmaß, Größe, wenn wir von einer „harmonischen" Seele oder einem „geraden" Charakter sprechen.

In unserem Sinne nun handelt es sich bei der Ausdrucksschönheit wie bei der Ausdruckserhabenheit um die Darstellung eines Überwirklichen, und zwar einer ethischen, religiösen oder intellektuellen Überwirklichkeit, einer Wertwelt kultureller Art, die dadurch, daß sie das Körperliche durchleuchtet und darin ästhetisch wirksam wird, als „schön" gewertet wird. Im Gegensatz zum Ausdruck des Erhabenen handelt es sich beim Ausdruck des Schönen nicht um das Gewaltige, Ungeheure, Überwältigende, sondern um den Ausdruck des Maßvollen, des Ausgeglichenen, Beherrschten, des nicht quantitativ, sondern qualitativ Überlegenen. Insofern greift auch hier wieder der Begriff der „Form" ein. Während das Erhabene als das Ungeheure, ja Unendliche oft geradezu „formlos" wirkt, die als erhaben erlebten Mächte als dämonisch, als Mysterium tremens, jeder klaren Begrenzung spotten, ist es dort, wo es sich um Schönheit handelt, anders. Soweit es sich um religiöse Mächte

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0149
gefördert durch die DFG

handelt, sind es klar vorgestellte Götter mit geprägten Charakteren; soweit es sich um menschliche Eigenschaften handelt, sind es ausgeglichene Tugenden, gebändigte Leidenschaften, abgeklärte Weisheit. Schon Aristoteles hat Maßverhältnisse auf das sittliche Leben übertragen, indem er die Tugend als die rechte Mitte zwischen zwei Extremen schildert, also daß wahre Tapferkeit die Mitte zwischen Tollkühnheit und Feigheit wäre. Modern würden wir sagen: die Tugend ist das harmonische Verhältnis zwischen Antrieb und Hemmung.

Man könnte das höchste Ziel der Darstellung der Ausdrucksschönheit nun darin sehen, daß, wie das klassische Schönheitsideal es erstrebte, in der schönen Form die schöne Seele (Goethe) dargestellt werde. In der Tat sind die als „klassisch" geltenden Kunstwerke zumeist eine Vereinigung von schöner Körperlichkeit und edlem seelischem Ausdruck. Die Idealbüsten, wie sie uns die spätgriechische Kunst hinterlassen hat, auch die Heiligenbilder der Hochrenaissance vereinen in ihren vollendetsten Werken körperliche Schönheit mit edelstem seelischem Ausdruck. In der sixtinischen Madonna, die seit je als Muster „schöner" Gestaltung gegolten hat, steht nicht nur eine in Antlitz und Körperlichkeit „vollkommen" gestaltete Frau vor dem Beschauer, sondern Antlitz und Haltung sind auch Ausdruck einer weltüberlegenen Heiligkeit und seelischen Abgeklärtheit. In Feuerbachs Frauengestalten ist das körperlich ungewöhnlich schöne Modell die Nanna, jene römische Schustersfrau, zur Trägerin edlen Ausdrucks etwa der tiefen Sehnsucht der Iphigenie oder der tragischen Zerrissenheit der Medea gemacht. Auch die edlen Frauengestalten der klassischen Dichtung werden zugleich als körperlich und seelisch schön geschildert und dargestellt. Es wäre unmöglich und dem Geiste der Dichtung widersprechend, wenn Goethes Iphigenie oder die Hero Grillparzers anders als auch körperlich schön dargestellt würden.

Und dennoch ist offensichtlich, daß nicht überall dies Ideal erstrebt wurde. Bei dieser Art der Darstellung liegt die Gefahr nahe, daß ein klischeehafter Durchschnittstypus dargestellt wird, daß die Wirkung als zu billig, zu bequem erscheint, und in der Tat ist nur bei verhältnismäßig wenigen Werken erreicht worden, daß die angestrebte Idealität zugleich den Eindruck des Lebendigen, des Echten, des Wahren erweckte. Die Gefahr, in ein schematisches Akademikertum zu verfallen, liegt nahe.

Daher finden wir die scheinbar paradoxe Tatsache, daß Künstler, die auf Darstellung seelischer Schönheit, eines reichen Innenlebens, tiefster Menschlichkeit ausgehen, oft gerade Objekte gewählt haben, bei denen der Reichtum seelischen Lebens sogar eine im äußeren Sinne häßliche, unproportionierte Erscheinung durchleuchtet. Dieser Kontrast vermindert nicht, sondern er steigert die Wirkung; das erstrebte „Überwirkliche", die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0150
gefördert durch die DFG

edle Seele, der vollkommene Geist wirken noch stärker, wenn sie ein unvollkommenes Äußeres durchstrahlen.

Wenn also die hohe Kunst ihre Idealgestaltung zumeist auf Vereinigung von körperlicher und seelischer Schönheit gerichtet hat, so fehlt es doch auch nicht an Darstellungen, in denen die seelische Schönheit sich in oder trotz körperlicher Häßlichkeit offenbart, ja durch den Kontrast gerade gesteigert erscheint. Selbst Plato, dem hohen Künder der Einheit von körperlicher und seelischer Schönheit, ist das an der Gestalt des Sokrates zum Problem geworden, und er läßt ihn durch Alkibiades schildern: äußerlich als häßlichen Silen, aber ganz erfüllt von innerer Schönheit. In der Tat haben viele große Künstler ein Ziel darin gesehen, in körperlicher Häßlichkeit, ja Mißgestalt doch eine schöne, reine, überlegene Menschlichkeit durchschimmern zu lassen. Solche Bilder wirken als „schön", obwohl ihre Gegenstände körperliche Häßlichkeit wiedergeben.

Nehmen wir etwa den verkrüppelten Zwerg Sebastian, den Hofnarren Philipps IV., den Velasquez dargestellt hat, und hören wir, was ein anderer großer Künstler, A. Rodin, dazu sagt: „Als Velasquez den Zwerg Sebastian malte, gab er ihm einen so ergreifenden Blick, daß wir sofort darin das peinigende Geheimnis dieses Ärmsten lesen, der gezwungen ist, um nur sein Leben zu fristen, seine Menschenwürde abzutun, ein Spielzeug, ein leibhaftiger Hanswurst zu werden. Und je schmerzlicher das Martyrium der in dem mißgestalteten Körper wohnenden Seele zum Ausdruck kommt, um so schöner ist das Werk des Künstlers." (A. Rodin, „Die Kunst", Gespräche des Meisters, gesammelt von Paul Gsell, 1912, S. 53 f.) Einerlei ob Velasquez diesen Ausdruck in seinem Modell vorfand oder ob er ihn ihm verliehen oder mindestens gesteigert hat, aus diesem Auge strahlt eine so ungewöhnliche Seele, es eröffnet sich darin eine solche schmerzliche Überlegenheit, daß man darüber völlig die körperliche Häßlichkeit vergißt.

Oder nehmen wir Rembrandts Darstellungen der heiligen Geschichte, so scheint er vielfach die formale Schönheit eher zu meiden als zu suchen, um so desto heller seelische Werte aufleuchten zu lassen, wie er ja auch die äußere Helligkeit gerade dadurch wirksam werden läßt, daß er sie aus tiefem Dunkel hervorbrechen läßt. Die Züge der Hendrikje Stoffels sind alles andere als klassisch, aber die Schönheit ihres durchseelten Auges, etwa auf dem Berliner Bilde, wirkt deshalb nur stärker und tiefer, weil sich der Gesamteindruck ganz darin zu sammeln scheint. Man sieht, wenn man in den Bann dieses Blickes gerät, sozusagen das Körperliche überhaupt nicht mehr, nur noch die Seele.

Es ist also, so können wir zusammenfassen, nicht die quantitative Überwirklichkeit des Erhabenen, aber es ist eine andere Überwirklichkeit,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0151
gefördert durch die DFG

die in der auf Schönheit gerichteten Kunst gesucht wird. Es ist die qualitative Überwirklichkeit des Vollkommenen, der Idealtypen, des harmonischen Maßes, die in der „schönen" Kunst dargestellt wird. Alles das aber wird nicht in der Wirklichkeit vorgefunden, wird nicht durch Abstraktion daraus gewonnen, ist also nicht post rem, sondern beruht auf einer apriorischen Anlage des Geistes, der das Ideal ante rem in sich trägt und dann in rebus findet, sie allerdings in der Kunst supra res steigert. Die schöne Kunst ist nicht Nachbildung oder Abbild der Wirklichkeit, sondern Vorbild, dies Wort in dem doppelten Sinne genommen, daß einerseits die Apriorität, andererseits die Idealität damit bezeichnet wird. Die Griechen stellten in ihren Gymnasien Idealstatuen auf, damit — nach Plato — die Jünglinge ihnen nachstrebten. Insbesondere die seelische Schönheit ist vom Ethischen nicht zu trennen. Was Plato als Ideal erschaute, die Harmonie des Wahren, Schönen, Guten, stellte sich uns dar als die Verwirklichung des harmonischen Maßes im logisch-mathematischen, ästhetischen und ethischen Sinne.

V. Die Überwirklichkeit im Anmutigen, Idyllischen, Romantischen

Nicht alle Kategorien des Ästhetischen können hier erörtert werden, nur noch einige seien herausgegriffen, um auch für sie darzutun, daß damit — wenn auch in verschiedener Weise — ein Überwirkliches dargestellt werden soll.

Eine Modifikation des Ästhetischen, die in der Kunst breiten Raum einnimmt, ist z. B. das Anmutige, Graziöse, Elegante. Schiller hat die Anmut als die Freiheit in der Erscheinung definiert und damit ein Wesentliches getroffen. Denn in Darstellungen der Anmut scheint dem Dasein seine gewöhnliche Schwere genommen: Hemmungen, die sonst bestehen, sind ausgeschaltet; die Gelockertheit, Gelöstheit, Freiheit der Darstellung wird vom Beschauer einfühlend miterlebt, also daß er sich selbst von der Schwere des Daseins befreit vorkommt.

Darin liegt z. B. ein gut Teil der Wirkung des künstlerischen Tanzes, dessen Wesen in der vollendeten Beherrschtheit des Körpers besteht. Scheinbar mühelos gleiten die Bewegungen dahin; nur flüchtig den Erdboden berührend, scheinen die Tänzer zu schweben, zu fliegen; und der Beschauer erlebt einfühlend diese Beschwingtheit mit. Der graziöse Tanz ist als die menschliche Verkörperung des Geistes der Anmut prototypisch für alle übrigen anmutigen Künste, was am reinsten im Rokoko heraustritt. Dies scheint geboren aus dem Geiste der Grazie, deren formales Hauptmittel die leicht geschwungene Kurve ist. Sie beherrscht die Ornamentik, die Innendekoration, die Architektur, die Gartenkunst. In der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0152
gefördert durch die DFG

Wieskirche z. B. scheinen nicht nur die Heiligenstatuen und Putten, es scheinen sogar Säulen, Altäre, Wölbungen an einem anmutigen Tanze teilzunehmen. Und in Haydens „Schöpfung" wird der grandiose Schöpfungsmythus in tänzerischem Rhythmus übertragen. In Watteaus Bildern erscheint die Wirklichkeit zu einer fête galante gesteigert; alles ist leicht und licht: Farbe, Form, Komposition.

Die Überwirklichkeit, die in der anmutigen Kunst erscheint, ist nicht die ins Transzendente reichende Überwirklichkeit des Erhabenen, auch nicht die eine ideale Vollkommenheit durchschimmern lassende des Schönen; die Dynamik ist geringer. Die Anmut tritt besonders in Spätkulturen auf: im Hellenismus, im Rokoko, dem Ausklang des Barock, auch in China und Japan in Spätzeiten, wo die Kraft schon nachläßt und nicht mehr den Himmel zu stürmen sucht, nur noch wenig sich über die Erde erhebt. Die Anmut ist die feminine Form, sich über die Erdenschwere zu erheben, während Erhabenes mehr von Männern gestaltet wird. Aber obwohl nicht so weit vom Boden der Wirklichkeit entfernt, ein überwirkliches, die Schwerkraft überwindendes und von ihr befreites Leben sucht auch die anmutige Kunst darzustellen, und eben darauf beruht ihr ästhetischer Zauber.

Eine andere Kategorie der Kunst ist das I d y l l i s c h e. Es kann sich mit dem Schönen, dem Anmutigen und anderen Kategorien verquicken, hat jedoch durchaus eignen Charakter. Dem Wortlaut nach heißt Eidyllion ein „kleines Bild", wobei der Akzent auf k l e i n zu liegen hat. Das Idyllische steht im Gegensatz zu allem Erhabenen, Tragischen, aber auch zu allem Derb-Komischen und Satirischen. Es sucht die Harmonie möglichst ohne Disharmonien, das Helle, allerdings unter Verzicht auf die tiefen Schatten, die erst alles höchste Licht in der Kunst aufstrahlen lassen; es ist lyrisch gestimmt, nicht episch oder gar dramatisch. Insofern nun das Idyll das Kleine, Schlichte, Einfältige sucht, indem es allem Gewaltigen, Komplizierten, Verfeinerten sich entzieht, sondern die Natur aufsucht im Gegensatz zur Stadt, sich zu primitiven Menschen oder Kindern flüchtet, gestaltet es zwar nicht kraftvoll eine Überwelt großen Stils, aber es bejaht doch ebenfalls Werte, wenn auch bescheidener Art. Der Idylliker hat nicht die Kraft, sich über die Wirklichkeit hinaus zu schwingen; er spinnt sich in einen Winkel ein und findet in diesem das wahre Wunschziel des Menschen.

Wenn wir als weitere ästhetische Kategorie das „R o m a n t i s c h e" anreihen, so nehmen wir eine bewußte Einengung dieses Begriffes vor. An sich ist die „Romantik" ein h i s t o r i s c h e r Begriff, nicht eigentlich ein rein ä s t h e t i s c h e r. Historisch knüpft sich der Name Romantik an einen Stil, der im Gegensatz stand zur Aufklärung und zur Klassik. Er widerstrebte in gleicher Weise der nüchternen Wirklichkeitsbetrach-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0153
gefördert durch die DFG

tung der Aufklärung wie dem klassischen Vollkommenheitsideal. Daher gehen sehr verschiedene Tendenzen in die Romantik ein: sie hat Züge, die an das Erhabene gemahnen, insofern sie ins Unendliche strebt. In Jean Pauls Romanen, in C. D. Friedrichs Bildern, bei vielen romantischen Lyrikern klingen solche Töne an; daneben steht auch ein Hang zum Idyllischen, der ebenfalls die ganze Romantik durchzieht. Das spezifisch Romantische jedoch scheint uns zu sein, daß es die Überwirklichkeit des Traumes sucht. Es lockert die Wirklichkeit so auf, daß sie sich in eine Traumwelt auflöst. Daher das Unbestimmte der Konturen, das Zerfließende der Farben, die Aufhebung der Kausalität. Daher die Vorliebe für das Mondlicht, die Verbundenheit mit dem Märchen, die Flucht in ferne Zonen und Zeiten, die nicht als Wirklichkeit, sondern als Traum erstehen, daher die Vorliebe für das „Wunderbare", das bewußt Un-wirkliche, das doch als ein Überwirkliches erscheint. Alles das ist Kennzeichen für den Traum, der Erfüllung von Wünschen ist, die in der Wirklichkeit keine Befriedigung finden, was im Bewußtsein mitschwingt. Die Überwelt des Erhabenen, des Schönen, des Anmutigen, des Idyllischen sind zwar nicht Wirklichkeit im konkreten Sinne, sie sind aber darum noch nicht unwirklich, sie werden als eine Wirklichkeit höherer Ebene erlebt. Die romantische Überwelt jedoch ist nicht a-realistisch, sie ist anti-realistisch, sie ist bewußte Verneinung der Wirklichkeit und des Verstandes, der auf Erfassung und Beherrschung der Wirklichkeit gerichteten Fähigkeit des Geistes. Romantik ist nicht Überwindung der Wirklichkeit; sie ist Flucht aus der Wirklichkeit in den Traum, also das — mindestens im Wachtraum — bewußt anti-realistische Erleben. E. Th. A. Hoffmann weiß, daß seine Gespenster Irrealitäten sind, er lächelt selbst darüber, indem er sie beschwört. Aber nicht immer sind sich die romantischen Künstler bewußt, daß sie träumen, sondern sie erleben auch den Traum als Wirklichkeit, ja als die wahre, höhere Wirklichkeit, und eine solche führen sie in ihrer Kunst vor.

VI. Die Überwirklichkeit im Komischen

Als letzte der ästhetischen Grundkategorien besprechen wir das Komische, das allerdings auch außerhalb der Kunst vorkommt und nicht immer rein ästhetisch erlebt wird, aber doch seit alters auch in der Kunst breiten Raum einnimmt.

Das Komische scheint, seinem Wesen nach, unserer Definition, daß die Kunst eine Überwirklichkeit anstrebt, strikte zu widersprechen. Denn, objektiv gesehen, stellt die komische Kunst mit Vorliebe das Häßliche, Verzerrte, Törichte, Gemeine, Unechte, Unedle dar, allerdings so, daß es zum Lachen reizt. Der komische Künstler gestaltet die Welt so, daß

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0154
gefördert durch die DFG

sie „lächerlich“ wirkt. Es scheint also, daß er nicht eine Über-, sondern eine Unterwirklichkeit gestalte, die Wirklichkeit mit Hervorhebung ihrer schwachen Seiten. Die Objekte der auf Komik abzielenden bildenden Kunst sind Fratzen, Karikaturen, plumpe, tölpelhafte, blöde Gestalten; die Charaktere, die von auf Komik gerichteten Dichtern dargestellt werden, sind Gecken, Sonderlinge, Narren, Renommisten, Besessene irgendwelcher Art; und was sie treiben, sind Absurditäten, Albernheiten, Verrücktheiten, pfiffige Streiche und ähnliches.

Voraussetzung für die komische Wirkung aber ist, daß alle diese Gestalten und Geschehnisse nicht etwa bloß abstoßend wirken, sondern zum Lachen reizen. Den Schlüssel zur Komik bietet erst die Psychologie des Lachens, ein nur beim Menschen, aber überall in der Menschheit verbreitetes Verhalten höchst komplizierter Art, das keineswegs auf eine einfache Formel zu bringen ist. Man faßt oberflächlich das Lachen oft als Ausdruck der Heiterkeit, was jedoch unzureichend und in den meisten Fällen falsch ist. Denn es gibt auch ein Lachen der Verlegenheit, der Verblüffung, des Zornes, des Hohnes, der erotischen Erregtheit, der Verbitterung, ja der Verzweiflung, kurz es gibt kaum einen Affekt, bei dem nicht gelegentlich Lachen auftritt. Warum aber lacht man in solchen Fällen? Nun die meisten der genannten Zustände sind Unlustzustände, und wir verstehen das Lachen in allen diesen Fällen, wenn wir es als Abreaktion der sich stauenden Unlust auffassen, der dadurch etwas von ihrem Unlustcharakter genommen wird, was weiterhin positive Lustgefühle der Befreiung, der Entspannung bewirkt. Denn in allen den genannten Fällen wirkt das Lachen erlösend, befreiend. Der zunächst physiologische Vorgang des Lachens, der vom Zwerchfell ausgehend die Atmungs- und Stimmorgane erfaßt, aber auch die Gesichtszüge, die Schultern, den ganzen Rumpf, ja Arme und Beine mitergreift, ist eine mächtige Erschütterung des gesamten Organismus, die, wie das auch andere Abreaktionen vermögen, eine seelische Entspannung bewirkt. Ohne auf die weitere psychophysiologische Begründung einzugehen, stellen wir nur als Tatsache fest, daß in dieser entspannenden Wirkung das Wesen des Lachens liegt und daß das Lachen sekundär daher von starkem Lustgefühl begleitet ist.

Diese Erklärung scheint jedoch gerade für jene Fälle nicht zu passen, an die man gewöhnlich beim Lachen denkt: an das Lachen der Heiterkeit, der Freude, des Glücks. Und doch ist auch in solchen Fällen das Lachen eine Abreaktion; denn wir lachen in jenen Zuständen nur dann, wenn eine „Stauung“ eintritt, wenn die Affekte plötzlich und sehr heftig auftreten, also daß auch sie eine Entspannung benötigen, die dann von Lustgefühlen eigner Art begleitet sind. In solchen Fällen stellt sich also das Lachen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0155
gefördert durch die DFG

ebenfalls als eine Art Sicherheitsventil ein, das das seelische Gleichgewicht herstellt.

Diese physiopsychologische Erklärung des Lachens muß aber ergänzt werden durch eine soziologische; denn das Lachen ist dadurch, daß es in Gemeinschaft betätigt wird und „ansteckend" wirkt, oft auch einen Bezug auf andere Personen hat, eine nicht bloß individuelle, sondern eine soziale Angelegenheit. Wir lachen für andere, mit anderen, über andere. Deshalb unterliegt das Lachen einer weitgehenden gesellschaftlichen Kontrolle. Es gibt Fälle, in denen das Lachen streng verpönt ist, wo es kränkend, peinlich, beleidigend sein kann; es gibt aber auch Fälle, wo es gefordert wird, wo es zum guten Ton gehört, daß man lacht oder mitlacht. Ja, das Lachen wird als stimmungsbildender Faktor in Gesellschaft gesucht und künstlich herbeigeführt. Der „Witz" ist die Fähigkeit, andere zum Lachen zu bringen, oft auf Kosten einer dritten Person oder eines Objekts, über die man lacht. Denn das ist in unserem Zusammenhang das Wichtigste: man kann über etwas lachen und erhebt sich damit selbst über das Verlachte, das damit „lächerlich", „komisch" wird. Man fühlt sich, indem man über etwas lacht, darüber erhaben. Ja, das Lachen wird zu einem systematischen Mittel der Gesellschaft, alles von ihr nicht Gebilligte zu unterdrücken, zu brandmarken, zu „töten". Es erreicht Dinge, die keiner anderen Maßnahme zugänglich sind, gerade z. B. ästhetische Schwächen, die man nicht moralisch oder rechtlich ahnden kann. Daher wird vor allem das Ungeschlachte, Steife, Unmoderne, Geschmacklose „lächerlich gemacht".

Was wir vom Lachen feststellten, gilt mit geringen Modifikationen vom Lächeln: es ist eine schwächere, zartere, vorsichtigere, mildere, aber oft auch innerlichere Sonderform des Lachens. Wir lächeln nicht bloß in leichter Erheiterung oder im Glück, wir lächeln auch in der Wehmut, in der Enttäuschung, im Schmerz. Auch das Lächeln ist eine Befreiung, eine Lösung innerer Spannungen. Die Lebenshaltung, die uns befähigt, durch Lächeln seelischer Stauungen oder Spannungen Herr zu werden, nennen wir Humor. Ähnlich wie das Lachen ist jedoch auch das Lächeln eine soziale Angelegenheit. Humor ist das Vermögen, auch andere zum Lächeln zu bringen, und wir können einer unangenehmen Mitteilung, einem Tadel, einer Neckerei durch Lächeln die Spitze nehmen, indem wir den andern dadurch selbst zum Lächeln bewegen. Wir erheben uns, indem wir über die Welt lächeln, über die Wirklichkeit; es gibt ein weltüberlegenes Lächeln, wie es Sokrates zeigte, als er noch das Sterben mit Humor nahm.

Sehr schwierig ist es, objektiv festzustellen, was komisch oder lächerlich ist, da das Lachen eine subjektive Reaktion ist, an bestimmte Auffassungsweisen des Objekts geknüpft, also daß es kaum einen Gegenstand

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0156
gefördert durch die DFG

gibt, der nicht lächerlich „gemacht“ oder „in komische Beleuchtung gerückt“ werden könnte.

Da das Komische, um das Lachen auszulösen, zunächst Unlust erregen muß, die durch das Lachen abgeschüttelt und in Lust verkehrt wird, so kann alles komisch wirken, was negative Qualitäten hat: also alles Unschöne, Unkluge, Unelegante, Ungraziöse, Unmoralische. Aber alles das erweckt Gelächter nur in besonderen Situationen, zumeist nur bei raschem, flüchtigem Anblick, insbesondere wenn man es plötzlich erblickt oder dann, wenn man das Gegenteil erwartet hat. In solchen Fällen nun „staut“ sich die Unlust so, daß sie zur Abreaktion durch Lachen führt. Wenn wir das Unschöne, Dumme, Plumpe länger anschauen müssen, wirkt es nur widerlich. Es gehört auch eine gewisse Distanz dazu, um etwas komisch finden zu können; nur dann kann man sich über den Tatbestand stellen, jene Überlegenheit empfinden, die zum Wesen der Komik gehört.

Aber nicht nur Gegenstände, die an sich durch negative Qualitäten zum Lachen reizen, wirken komisch; es ist, wie gesagt, möglich, jeden Gegenstand, auch erhabene und schöne, komisch zu nehmen. Das geschieht dadurch, daß man an ihnen Seiten ins Licht rückt, die sie als unecht erscheinen lassen, oder sie in Zusammenhänge bringt, die ihre Erhabenheit oder Schönheit zerstören. Wenn das Erhabene oder Schöne durch irgendwelche Tricks als unecht, gespreizt, eitel dargestellt wird, so wirkt es lächerlich. Es gehört zum Wesen der Karikatur, daß sie durch oft nur geringe Veränderungen der Form einen an sich erhabenen oder schönen Gegenstand „ins Komische zieht“. Meist packt sie Züge, die an sich vorhanden sind, aber erst durch eine kleine Übertreibung komisch wirken. Bismarcks kahler Kopf fällt bei einem gewöhnlichen Porträt nicht auf; wenn aber der Kladderadatsch darauf die bekannten drei Haare zeichnet, wird die Aufmerksamkeit auf den Mangel der Haare gelenkt und ein komischer Eindruck erzielt. Die Schönheit einer Frau kann dadurch, daß man sie vor einem Spiegel posierend darstellt, als eitel gebrandmarkt und so lächerlich gemacht werden.

Insofern das Lachen, auf Grund seines Unlustursprungs, doch lebhafte Lust bereitet, die sich besonders, wenn in Gemeinschaft gelacht wird, außerordentlich steigert, so ist man früh und allenthalben darauf gekommen, das Lachen künstlich zu erzeugen; in jedem Kulturkreis finden sich professionelle Spaßmacher, die stets ihr Publikum finden. Deren Possen sind zumeist plump und derb, bewegen sich oft jenseits der Grenzen des sonst als anständig Geltenden, haben aber oft insofern doch auch einen ernsteren Hintergrund, als sie Fehler oder unliebsame Zustände dem Gelächter preisgeben. In der Schellenkappe wurden oft Wahrheiten ausgesprochen, die sonst unmöglich geäußert werden konnten, wofür die Hof-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0157
gefördert durch die DFG

narren lange Zeit sozusagen eine offizielle Einrichtung waren. Selbst religiös wurde das Lachen und der Ulk sanktioniert, und viele Religionen haben Feste zugelassen, in denen jede Tollheit erlaubt war.

Aus solchen Anlässen heraus, die an sich mit Kunst wenig zu tun haben, ist nun, worauf es hier vor allem ankommt, die komische Kunst erwachsen. Das auf Erzielen des Lachens gerichtete Können verfeinerte sich allmählich, daß es als Kunst im ästhetischen Sinne gelten konnte. Das Formale wurde betont, indem alles Grobe, Plumpe, Allzu-Unanständige abgestreift wurde und nur das als künstlerisch zugelassen wurde, was mit Grazie, Anmut, Leichtigkeit das Lachen erregte.

Vor allem aber wird die Darstellung des Lächerlichen und Komischen dann zur Kunst im höheren Sinne, also zur Erhebung in eine Überwirklichkeit, wenn das Komische oder Lächerliche nur als das Negativ eines Positiven, Wertvollen erscheint, das zugleich mit jenem bewußt wird. Nur dann sind die Karikatur oder die Komödie als Kunst im höheren Sinne gewertet worden, wenn hinter den negativen Darstellungen ein positives Ideal auftaucht. Nur dann ist die komische Darstellung mehr als Spaßmacherei, nur dann ist sie Kunst im höheren Sinne. Die komische Kunst stellt ein Überwirkliches dar, indem es die Wirklichkeit hinabdrückt und den Beschauer dadurch erhebt.

Illustrieren wir das Gesagte an ein paar Beispielen, so bietet sich zunächst die attische Komödie dar. In graziöser Form, aber zugleich mit unheimlichem Scharfblick gibt sie die Schwächen und Fehler der Zeitgenossen dem Gelächter preis, oft mit einer Schärfe, die uns Heutigen unverständlich erscheint. Die Politik, die Literatur, das Gesellschaftsleben werden wie das Treiben von Irren oder Halunken dargestellt und dem Gelächter preisgegeben. Wenn das alles trotzdem als Kunst wirkt, so liegt es daran, daß hinter den Verzerrungen ein Ideal auftaucht, durch das Negative ein positives Ideal heraustritt; bei Aristophanes z. B. das positive Ideal einer konservativen Politik und einer ethischen Gesellschaft.

Ähnlich ist es bei Molière. Auch er stellt seine Prezieusen, Geizhälse, Charlatane, Tartuffes in ihrer Lächerlichkeit dar, damit sich das Publikum, das sie verlacht, dadurch über sie erhaben fühlt, zunächst indem es über die Schwächen und Torheiten lacht, sodann aber, daß es dazu geführt wird, diese Eigenschaften an sich selbst abzulegen oder zu vermeiden. Auch hier tritt die Komik in den Dienst eines positiven, teils ästhetischen, teils ethischen Kulturwillens. Ähnlich bei B. Shaw.

Die Komik Shakespeares ist weniger satirisch. In den Komödien wird die Wirklichkeit als ein graziöses Spiel dargestellt, über das man nur hier und da lacht, über das man lächelt. Man weiß, es ist nicht Wirklichkeit, was da vorgeht; wenn Porzia als Richter auftritt, so weiß man, daß ihr

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0158
gefördert durch die DFG

Auftreten in der Wirklichkeit unmöglich wäre; man erfreut sich des anmutigen Spiels, der Maskerade; man lächelt, weil eine phantastische Unwirklichkeit, die doch wegen ihrer Leichtigkeit als Überwirklichkeit erscheint, da vorgeführt wird. Anders wirkt das Komische in den Shakespeareschen Tragödien. Hier verstärkt es durch Kontrastwirkung die tragisch-heldische Überwelt, so wenn Falstaff an Percys Leichnam steht oder von dem jungen König Heinrich in sein Nichts zurückgeschleudert wird. Im Sommernachtstraum wirken die komischen Rüpelszenen gerade als Kontrast gegen die graziöse, luftige Überwelt der Elfen.

Auch in der bildenden Kunst zielt die Komik meist auf Herabwertung der Wirklichkeit zugunsten eines Ideals. In den Genreszenen von Hogarth wird die moralisierende Tendenz sogar oft als aufdringlich empfunden. In den genialen Karikaturen Daumiers ist kraft der unerhörten formalen Kunst das überlegene Lachen, das er erweckt, freier, beschwingter.

Verstehen wir das Wesen aller höheren komischen Kunst recht, so handelt es sich dabei niemals bloß um Spaßmacherei, um Lacherregung um des Lachens willen, sondern um eine planvolle Herabwertung der Wirklichkeit, damit ein überwirkliches Ideal dafür emporsteige. Der komische Künstler stellt sein Publikum über die Wirklichkeit, indem er diese dem Gelächter preisgibt; indem man über die als lächerlich dargestellte Wirklichkeit lacht oder lächelt, fühlt man sich darüber erhaben, fühlt sich hineingehoben in eine Überwirklichkeit, von der aus gesehen die Wirklichkeit mit ihren Torheiten und Schwächen tief unter einem liegt.

VII. Zum Problem der „naturalistischen" Kunst

Vielleicht jedoch wendet man gegen unsere These, daß das Wesen der Kunst Darstellung einer Überwirklichkeit sei, ein, dem stehe entgegen, daß berühmte Denker und Künstler die Kunst als „Nachahmung", ja als „Nachahmung der Natur" bestimmt hätten, und daß, was noch schwerer wöge, es ganze Kunststile gäbe, die gerade in möglichst getreuer Nachbildung der Natur und der Wirklichkeit das Wesen der Kunst erblickt hätten.

Wir können diesem Einwand nur geringe Berechtigung zubilligen. Was zunächst die Nachahmungstheorie anlangt, die immer wieder in der Ästhetik aufgetaucht ist, so geht sie auf den großen Aristoteles zurück, der den Begriff der μίμεσις eingeführt hat. Indessen zeigt der Zusammenhang seiner Schrift, daß die Übersetzung dieses Begriffes durch „Nachahmung" irreführend ist und daß man ihn besser mit „Darstellung" verdeutschte. Nirgends denkt Aristoteles an Kopieren. Wenn er gleich im ersten Kapitel davon spricht, daß Epos, Tragödie, Komödie, Dithyrambus,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0159
gefördert durch die DFG

Flöten- und Kitharaspiel durch Rhythmus, Wort und Melodie die Gegenstände „nachahmten", so ist leicht einzusehen, daß es sich hier nicht um ein Kopieren handeln kann, sondern daß weit besser unser Begriff „darstellen" den Sinn des Verfassers trifft. Gewiß nennt er (Kap. IV) den „Nachahmungstrieb" als Ursprung künstlerischer Gestaltung; aber dann, in Kap. IX, betont er als Unterschied der tragischen Fabel von der Geschichtsschreibung, daß diese das Einzelne darstelle, jene aber das Allgemeine, nicht ein wirklich Geschehenes, sondern etwas, was nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit geschehen k ö n n e, weshalb denn auch weiterhin die freie Erfindung von Handlungen ausdrücklich gebilligt wird. Auch macht Aristoteles Unterschiede zwischen der Darstellung edler und gemeiner Handlungen und Charaktere und gibt solchen den Vorzug, die Furcht und Mitleid erregen, ja er preist besonders solche, die „wunderbar" erscheinen. Eine sklavische Nachahmung der Natur hat Aristoteles nirgends empfohlen, und als Ahnherrn des Naturalismus darf man ihn nicht anrufen.

Lassen wir jedoch die Theorie und wenden wir uns zur P r a x i s d e r K u n s t, den geschaffenen Kunstwerken, von denen sowohl einzelne wie auch ganze Stilgruppen herkömmlicherweise als „n a t u r a l i s t i s c h" bezeichnet werden. Im Zusammenhang der gesamten Geschichte der Künste sind solche Werke und Stilgruppen zwar nicht sehr häufig, aber auch wenn sie sich finden, sind sie zumeist mit dem Etikett „Naturalismus" recht unzureichend gekennzeichnet.

Zumeist tritt eine „naturalistische" Kunst als Reaktion gegen einen erstarrten, leblos gewordenen, nichtnaturalistischen Stil auf, ist aber auch dann zumeist Übergang zu einer neuen Form schöpferischer Darstellung oder enthält neben gewissen, der Wirklichkeit sich annähernden Zügen doch in sich selbst den Willen zu einer neuen Überwirklichkeit. Daneben kommt ein Naturalismus auch oft in Spätzeiten vor, in denen die kulturgestaltenden Kräfte des Geistes erlahmt sind und wo eine intellektualistische Betrachtungsweise in der Kunst eingedrungen ist.

In den meisten Fällen, in denen man von „Naturalismus" redet, macht man eine Nebensache zur Hauptsache. Es ist durchaus häufig, daß große Künstler in Einzelheiten der Darstellung naturgetreu bis zur Betonung des Häßlichen, Grausigen, Abstoßenden sind, daß aber ihr gesamtes Kunstwollen durchaus die Darstellung einer übernatürlichen Überwirklichkeit erstrebt. Es heißt sich an Äußerlichkeiten halten, wenn man etwa bei M. Grünewald von „Naturalismus" redet: in Wahrheit steht seine Darstellung des Grausigen, etwa im Leichnam Christi, durchaus als untergeordnetes Moment im Dienste einer ekstatischen religiösen Mystik, ist nur Kontrastwirkung, um das Religiös-Überwirkliche der Gesamtdarstellung zu steigern. Ähnliches gilt von Dostojewski, der in Einzelheiten

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0160
gefördert durch die DFG

seiner Romane „naturalistisch“ ist, wenn er z. B. den toten Heiligen in den „Brüdern Karamasow“ stinken läßt; in der Gesamtheit seines Werkes jedoch erstrebt er eine mystische, übernatürliche Wirkung. In „Schuld und Sühne“ dienen der unheimliche Psychologismus, mit dem Tat und Reue des Helden geschildert sind, ferner der Umstand, daß Sonja als Dirne vorgeführt wird, nur dazu, die seelische Überwelt, in der sie lebt und zu der sie Raskolnikow emporhebt, umso leuchtender hervortreten zu lassen. Und selbst Zola, der sich selbst als Naturalisten bezeichnete und eine Theorie des Naturalismus ausgearbeitet hat, hat sich in seiner Praxis nicht an diese Theorie gehalten. Gewiß, er häuft das Krasse, Häßliche, Unmoralische in seinen Werken, um im Gegensatz zur Romantik, die er als unwahr empfand, „Wahrheit“ zu geben. Aber daneben wachsen ihm die Gegenstände seiner Darstellung ins Gigantische, die Tatsachen der Wirklichkeit, die Schnapskneipe, die Kohlengrube, die Börse werden zu überwirklichen Wesenheiten, die die ihnen ausgelieferten Menschen vergewaltigen. Und was Zola zum Dichter macht, ist gerade das Nicht-naturalistische in ihm: seine Fähigkeit symbolistischer Darstellung überpersönlicher Mächte.

Im Grunde ist der Begriff einer naturalistischen Kunst, einer Kunst, die als Äquivalent der Natur wirken will, ein Widerspruch in sich. Denn die Natur an sich ist nicht Kunst, und die Kunst, als besonderes Können des Menschen, ist nicht Natur, sondern K u l t u r, also selbst dort, wo sie auf Kopie der Wirklichkeit ausgeht, G e i s t. Dazu kommt, daß wirkliches Nachbilden der Natur schon deshalb, weil es stets eine Übertragung von Naturformen in anderes Material ist, eine „Übersetzung“ ist, die tiefgreifende Umgestaltungen erfordert. Kein „Naturalist“, der als solcher gilt, hat völlig geistlos die Natur kopiert; jeder hat die Natur umgeändert, zurechtgerückt, irgendwie gesteigert, zumeist nach der Seite des Häßlichen, in Reaktion gegen das konventionell Schöne.

Im übrigen ist schon die Fragestellung, ob ein Kunstwerk der Wirklichkeit entspreche, eine a u ß e r ästhetische; denn sie bezieht das Kunstwerk auf etwas Außerkünstlerisches, was nur durch intellektuellen Vergleich geschieht. Wer Shakespeares „Julius Cäsar“ gegenüber die Frage stellt, ob dessen Gestalten historisch „richtig“ dargestellt sind, tritt aus dem Bereich des Ästhetischen heraus. Zugegeben, daß diese Frage sich aufdrängen mag und auch dem Kunstfreund interessant sein kann, aber sowie sie gestellt wird, ist das Gebiet des Ästhetischen verlassen, ist ein Metabasis eis allo genos, eine wissenschaftliche Fragestellung eingetreten. Diese kann als solche sogar dazu dienen, die schöpferische Leistung Shakespeares deutlicher hervortreten zu lassen, aber nur, wenn in den Abweichungen von der Wirklichkeit nicht ein Unwert gesehen wird, sondern der positive Wert, das, wodurch der Dichter sein Werk ins Überwirkliche

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0161
gefördert durch die DFG

emporgesteigert hat; aber mit dem Ästhetischen an sich hat sie nichts zu tun. Daß sich ein Kunstwerk unter an sich außerästhetischen Gesichtspunkten: psychologischen, historischen, soziologischen usw. betrachten läßt, hebt die Tatsache nicht auf, daß der zentrale Gesichtspunkt der ästhetische sein muß, der das Kunstwerk als gelöst von der Wirklichkeit, hinausgehoben über die Natur erleben läßt. Der Begriff des Naturalismus, der die Kunst in Beziehung zur Natur, ja in Abhängigkeit von der Natur bringt, ist an sich unkünstlerisch. Alle große Kunst hat die Natur im Hegel'schen Doppelsinne des Wortes „aufgehoben", d. h. in sich aufgenommen und überwunden.

VIII. Abschluß

Wir haben versucht, das Wesen der Kunst aus zusammenfassendem Überblick der gesamten Kunstentwicklung und darüber hinaus der gesamten Kulturentwicklung zu verstehen, die beide ausgerichtet sind auf Schaffung einer Überwirklichkeit, in der sich das Wesen des Menschen als geistig-strebende Macht vollendet.

Das Wesen der Kunst ist also nicht psychologistisch zu erfassen, indem man das „Kunstgenießen" irgendwelcher Individuen analysiert, auch nicht, indem man die Äußerungen von Künstlern sammelt, in denen sie sich über ihre Werke und ihr Schaffen ausgesprochen haben. Derartige Untersuchungen können mancherlei Licht verbreiten, eine wirkliche, ganzheitliche Einsicht in das Wesen der Kunst als Kulturphänomen, als Objektivation des überpersönlichen und überbewußten objektiven Geistes, ist daraus nicht zu gewinnen, nur aus der geschaffenen Kunst selbst.

Am wenigsten aus dem stets eng begrenzten und oft trügerischen Bewußtsein des kunstschaffenden oder kunstgenießenden Einzelmenschen ist das Wesen der Kunst zu ermitteln. „Kein Weber weiß, woran er webt" oder richtiger: sein Wissen ist stets unzureichend, nur auf Naheliegendes gerichtet, während er selbst im Dienste überpersönlicher Mächte steht, deren Werkzeug er ist. Das gilt in noch höherem Sinne vom Künstler, und gerade das gibt den Künstlern ihre historische Bedeutung. Was Künstler über ihre Werke und ihr Streben geäußert haben, ist gewiß oft interessant, zuweilen sogar bedeutend, aber es trifft keineswegs immer das Tiefste, was sich in ihren Werken offenbart. Vielfach sind es rein technische Probleme, über die gesprochen wird; und viele der allergrößten Künstler haben überhaupt nicht über ihre tiefsten Schaffensantriebe gesprochen, teils weil sie es nicht konnten, da das Bewußtsein nie in die Tiefen des Daseins reicht, teils weil sie es nicht wollten, aus einer gewissen Scheu, dadurch die Unmittelbarkeit ihres Schaffens zu zerstören. Tatsache ist, daß viele bedeutende Meister, die mit vollem Bewußtsein und aus theoretischer Erkenntnis heraus ihr Kunstschaffen dirigieren wollten, ihre

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0162
gefördert durch die DFG

Schöpferkraft geradezu gelähmt haben, wie Otto Ludwig oder H. v. Marées. Andere haben sich in ihren Werken nach ihren theoretischen Einsichten nicht gerichtet und sind große Künstler nicht auf Grund, sondern trotz ihrer Theorie geworden. Das was den letzten und tiefsten Sinn aller Kunst ausmacht, kann aus der großen Nähe, in der der Künstler zur Kunst steht, vielleicht überhaupt nicht erschaut werden; das ist von jeher Aufgabe der Philosophen gewesen, die die Kunst nicht bloß als solche, sondern zugleich im Zusammenhang des gesamten Kulturlebens zu erfassen suchten.

Fassen wir die Grunderkenntnis unsrer gesamten Darlegungen zusammen, so ist es die, daß weder die Form noch der Inhalt (Gegenstand) das Kunstwerk ausmacht, sondern der Geist, der die Form erzeugt und den Gegenstand als Symbol auswählt, zugleich aber dem Gegenstand einen höheren, überwirklichen Gehalt verleihend. Unter Geist verstehen wir aber nicht kalte Intellektualität, sondern das schöpferische Werten, den Willen zur Überwirklichkeit, der niemals bloß Bewußtsein und niemals bloß individuelles Erleben ist, sondern der überbewußt, überpersönlich und auch übersubjektiv ist, indem er sich in objektiven Werken gestaltet.

Eben deshalb ist der Geist so schwer zu fassen, und deshalb blieb die Ästhetik oft so unvollkommen, weil sie sich teils nur an die Form, teils nur an die Gegenstände hielt. Sie erhebt sich darüber, indem sie erkennt, daß sowohl die Form wie das Gegenständliche zur Kunst erst wird, wenn es „Ausdruck“ ist. Aber die Ausdrucksästhetik kann nicht das letzte Wort sein, sie muß die Frage beantworten, was sich ausdrückt. Und diese Frage beantworten wir durch den Begriff des Geistes in unserm Sinne als einer überbewußten, überindividuellen und übersubjektiven Macht, eines Wertwollens, das sich jenseits aller historischen Tatsachen, jenseits aller Subjekte und der von ihnen geschaffenen Objekte als eine Überwirklichkeit offenbart.

Schon eingangs buchten wir es als die bedeutsamste Erkenntnis der neuen Geschichtsforschung und -philosophie, daß sie die Geschichte nicht nur als mehr oder weniger zufälliges, durch Kausalität äußerlich verknüpftes Geschehen ansieht, sondern daß sie darin die Offenbarung des Geistes als einer überwirklichen Macht erkennt. Hegel, der als erster in großer, wenn auch gewaltsamer Intuition diesen Tatbestand hervorhebt, hat ihn insofern doch auf ein falsches Geleise gebracht, als er den Geist auch als „Vernunft“ bezeichnet, wobei allzu leicht — keineswegs aber im Sinne Hegels — an einen persönlichen, bewußten, intellektuellen Tatbestand gedacht ist. In diesem Sinne ist der Begriff des Geistes nicht zu verstehen, und man hat ihn auch nicht so verstanden, wenn man vom „Geiste“ ganzer Völker oder ganzer Zeitepochen sprach.

Dazu ist man zweifellos berechtigt, und die Forschung hat mit genügender Klarheit herausgearbeitet, daß es einen griechischen, einen indi-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0163
gefördert durch die DFG

schen, einen deutschen Geist klarer Prägung gibt, und ebenso kann heute nicht bestritten werden, daß es einen gothischen, einen barocken, einen Biedermeiergeist gegeben hat. Wie kein Einzelmensch nur Individuum ist, wie jeder zugleich Träger und Ausführer überindividuellen Geschehens ist, Mitwirkende in einem Drama, das keiner ganz überschaut, so auch der Künstler. So gewiß sein Werk persönliche Prägung zeigt: was es zum Kunstwerk macht, ist gerade das Überpersönliche, das sich objektiv auch als ein Überwirkliches darstellt. Eine Kunstbetrachtung, die im Werke nur die „persönliche Note" sieht, die empirische Wirklichkeit des Künstlers, verfehlt das Wesen der Kunst ebenso wie jene, die im Werke nur die Wirklichkeitsnachahmung aufspürt, nicht das Überwirkliche.

Wir haben auf diesen Blättern des öftern auf den speziellen völkischen oder epochalen Geist in seinen künstlerischen Manifestationen Bezug genommen, aber wir blieben bei diesen Übersubjektivitäten nicht stehen. Denn unter Einräumung dieser völkischen und epochalen Besonderheiten stellten wir doch fest, daß sich der Geist auch in Manifestationen erschauen läßt, die über alle völkischen und epochalen Grenzen hinwegreichen, weil trotz aller Geschiedenheit der Geist auch eine Einheit darstellt, die ohne gegenseitige Beeinflussung sehr verwandte Erscheinungen in den verschiedensten Völkern und Zeiten hervorgebracht hat. Darauf beruht zugleich auch die Tatsache, daß man den Geist fremder Völker und Zeiten verstehen kann, vielleicht nicht in seinen untersten Tiefen, aber auf seinen höchsten Höhen.

Diese Gemeinsamkeit des Geistes in allen Kulturkreisen ist die, daß im Wesen des Menschen als geistigen Wesens das Streben nach einer Überwindung der Wirklichkeit, nach Schaffung einer Überwirklichkeit liegt, die jede kulturelle Gruppe aus ihren rassischen und historischen Besonderheiten heraus zu gestalten strebt, wobei sich jedoch zugleich überall gemeinsame Züge offenbaren.

Wir stehen dabei im Gegensatz zu Spengler, der am wuchtigsten die einzelnen Kulturkreise herausgearbeitet, sie aber über Gebühr von einander getrennt hat. Seine biologische Betrachtungsweise, die die verschiedenen „Stile" der Kultur als Entwicklungsphasen beschreibt, obwohl dabei die biologische Subjektivität seiner Kulturkreise, insbesondere die Rasse, nicht genügend gewürdigt ist, überträgt biologische Analogien auf die Geschichte, die nicht ganz unberechtigt, aber stark übertrieben sind. Er verkennt die Eigengesetzlichkeit des Geistes, den er in einen überspitzten Gegensatz zum Blute bringt; er verkennt auch die bei aller völkischen Besonderung des Geistes daneben bestehende Gemeinsamkeit. Denn nur diese vermag die Tatsache zu erklären, die Spengler beiseite schiebt, daß die verschiedenen Kulturen sich wechselseitig beeinflußt haben. Diese Einflüsse aber sind nicht bloß äußere Nachahmungen; das Problem des „Ein-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0164
gefördert durch die DFG

flusses“ muß vor allem von der Seite her angepackt werden, wie überhaupt Einflüsse möglich waren, und diese Frage ist nur so zu beantworten, daß man für jeden Einfluß eine ihm entsprechende Disposition annehmen muß, die Voraussetzung für den Einfluß war und die in einem allgemeinmenschlichen Apriori des Geistes zu suchen ist. Wo ein Einfluß wirksam werden kann, ist eine Disposition dafür Voraussetzung, und eine solche besteht zweifellos, insofern der subjektive Geist gewisse allgemeine Züge in allen Menschen zeigt.

Unser Thema probandum war, daß in der Kunst wie in der Gesamtkultur der Geist als eine ganzheitliche, wenn auch völkisch und historisch verbesonderte Macht eine Überwirklichkeit zu schaffen strebt, daß diese Überwirklichkeit jedoch, wiederum auf Grund der völkischen und historischen Verhältnisse, verschiedene Urformen entwickelt, die in den Hauptzügen mit geringen Abwandlungen doch in verschiedenen Völkern und in verschiedenen Epochen wiederkehren.

Je nach den besonderen Voraussetzungen trägt die von uns in der künstlerischen Darstellung nachgewiesene Überwirklichkeit mehr den Charakter des Erhabenen, des Schönen, auch des Anmutigen und Komischen, aber innerhalb jedes Kulturkreises gibt es Epochen, die wesentlich nach dem Erhabenen oder Schönen oder einer der andern Kategorien ihre Überwirklichkeit ausbauen.

So bestechend das biologische Schema der Spenglerschen Phasen ist, es wird den Tatsachen nur zum Teil gerecht. Es gibt in der Kulturgeschichte gewiß Tatsachen, die sich mindestens nach Analogie mit den Altersphasen verstehen lassen, es besteht aber daneben zu recht, daß sich Kulturen auch verjüngen können, und daß nach zeitweiliger Verdrängung die apriorischen Urformen des Geistes wieder sich Geltung schaffen. Je nach völkischen oder historischen Sonderverhältnissen tritt zeitweilig das Streben nach dem Erhabenen, dem Schönen, dem Anmutigen zurück, es kann sogar ein außerkünstlerisch-intellektualistisches Gestalten sich vordrängen; aufs Ganze gesehen jedoch finden sich in jedem größeren Kultur- oder Kunstkreis fast alle Formen des Überwirklichen nebeneinander, weil sie alle angelegt sind im Apriori des Geistes. Der einzelne Schaffende, ja ganze Gruppen von Schaffenden mögen einseitig nur einen Sondertypus des Überwirklichen ausbilden: in der Gesamtheit der Kunst jedes Kulturkreises erstehen, einander ergänzend, alle Sonderformen des Kunstwollens, d. h. der ästhetisch-geistigen Überwindung der Wirklichkeit, der Schaffung des Überwirklichen in seinen verschiedenen Formen. Und gerade in dieser Ergänzung verschiedener Typen des Überwirklichen schließt sich die Kunst in ihrer Gesamtheit als einheitliche Ganzheit zusammen, die nicht willkürlich „gemacht“ wird oder „zufällig“ entsteht, sondern als notwendiger Ausdruck der Kultur erwächst.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0165
gefördert durch die DFG

Rilkes Gestaltung der Landschaft

Von

Erwin Damian

I. Frühstufe

In einem Aufsatz „Von der Landschaft“ (abgedruckt im Inselalmanach 1933) gibt Rilke eine Entwicklung des Landschaftsgefühls von der Antike bis in unsere Zeit. Es lassen sich an dieser Betrachtung die Hauptabschnitte seines eigenen Landschaftserlebens und -gestaltens aufzeigen. Die naiv-realistische Auffassung der Frühzeit, wo die Landschaft als das den Sinnen Gegebene in ihrer einfachen Gegenständlichkeit erfaßt wird, deckt sich mit dem griechischen Bild ihres Wesens. Von dieser Stufe aus geht die Entwicklung weiter zum Erfassen der Landschaft als eines von Symbolen erfüllten Raums und als romantisches Gleichnis menschlicher Seelenzustände. Hier ist sie der Spiegel innerer Vorgänge oder Vertreterin einer übersinnlichen Welt: „man malte die Landschaft und meinte doch nicht sie damit, sondern sich selbst; sie war Vorwand geworden für ein menschliches Gefühl, Gleichnis einer menschlichen Freude, Einfalt und Frömmigkeit“. In den Landschaftsschilderungen der „Prager Geschichten“ und der „Briefe und Tagebücher“ wird dieser Übergang sehr deutlich. Das eigentliche Wesen der Landschaft liegt hier nicht im Gegenständlichen, sondern in den geheimnisvollen Zusammenhängen der Dinge mit der Seele ihres Betrachters. Man brauchte sie nur vom Subjekt loszulösen und selbständig zu machen, um ihre besondere Gestalt und individuelle Seele zu schauen. Diese Trennung des Gefühls von den Sinnen vollzog sich im Stundenbuch: das Ergebnis, das Gefühl der Einsamkeit und Fremdheit des Ich inmitten einer Natur, die ihr eigenes Leben hat, führt zur entscheidenden Wendung, zur Gestaltung der Landschaft als „Bild“ und endlich zu ihrer dichterischen Neuschöpfung als „Ding“ (vgl. Rehm[1]: „Wirklichkeitsdemut und Dingmystik“). In Worpswede haben wir den Umschwung dieser Entwicklung, den Höhepunkt der Spannung zwischen Ich und Natur. Nun tritt an die Stelle ihrer heilenden und nährenden Gegenwart die Spannung und Sehnsucht. Und das Ziel ist gesetzt, wieder eins mit ihr zu werden, d. h. ihr Gesetz in unseren Willen aufzunehmen,

---

[1]) Walther Rehm: Wirklichkeitsdemut und Dingmystik. Logos Bd. 19. Tüb. 1930.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0166
gefördert durch die DFG

an ihrem Gleichnis uns zu bilden. Der Ausdruck dieses Ringens ist die Gestaltung der Landschaft als „Ding", der Aufbruch zu „einem langsamen Landschafts-Werden der Welt". So zeigt sich uns die Landschaft als ein Hauptelement des Rilkeschen Schaffens, als Ziel seiner gesamten dichterischen Entwicklung. Landschaft ist ihm schließlich alles, was in mystisch-magischer Verbindung untereinander und losgelöst vom Menschlichen besteht, und wenn er in den „Sonetten" und „Elegien" die „Erde" nennt, so meint er damit die Durchdringung aller Bereiche, den Mittelraum zwischen Schein und Sein, die Heimat der Menschen und Engel. Die einzelne Landschaft aber ist „Ding", mit allen Seinsbeziehungen — „unendlich allein", das mit anderen Dingen wie der Mensch sich zurückgezogen hat in die gemeinsame Tiefe, „aus der die Wurzeln alles Wachsenden trinken".

In der Sammlung „Larenopfer" überwiegt die Darstellung des Objektiv-Gegebenen einer Landschaft, die charakterisierende Beschreibung ihrer optisch erlebten Wirklichkeit, die unmittelbar, zwar nicht ohne seelische Durchdringung und subjektive Anteilnahme, aber doch mehr von der Erscheinung als vom Wesen her in ihrer reinen Gegenständlichkeit gestaltet wird. Es fehlt ihr noch die reife Schwere einer tieferen Einsicht in den Ursprung der Dinge. Man hat diese ersten Gedichte, über die Rilke später sehr abfällig urteilte, mit Recht in die Nähe Storms gerückt, hat dabei aber, besonders in „Mittelböhmische Landschaft" das Realistische in der Beschreibung etwas zu stark betont. Wie man bei den „Neuen Gedichten" nicht von einem vollständigen Verlöschen des musikalischen Elementes sprechen kann, so darf man auch in diesen ersten Dichtungen das Gefühlsgebundene, Romantisch-Verklärende nicht ganz übersehen. Die Objektivität dieser ersten Stufe kann auch nicht als Vorstufe zu den „Neuen Gedichten" angesehen werden. Es fehlt hier die bewußte sprachschaffende Tendenz in der Gestaltung. Noch herrscht der einfache Vergleich vor der Metapher, Gegenstand und inneres Bild stehen sich noch als zwei verschiedene Beziehungsräume gegenüber. Erst die allumgreifende Wesensschau, in den Visionen des Stundenbuches geübt, ermöglicht eine tiefere Einsicht, ein allseitigeres, plastisches Begreifen der landschaftlichen Einzelheiten und damit auch eine plastisch-dynamische Auffassung der Landschaft als Ganzes. Rilke geht auch hier schon fragend von Ding zu Ding, aber ihre Wirklichkeit ist noch zu sehr vom Schleier der Erscheinung verdeckt. Die Dinge sind hier noch Gegenstände, die man nur sinnlich von außen begreifen und erfassen kann, die Gestalt, Klang und Farbe haben. Die „großen Dinge", die nach einem chinesischen Weisen „jenseits der Form entstehen und jenseits des Wandelbaren enden", treten noch nicht in den Gesichtskreis der Gestaltung, sind aber im Keim (wie der „Engel" in den Tonfigürchen der Friedhöfe) schon vorgebildet. Die Landschaft

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0167
gefördert durch die DFG

ist hier wirklich noch „Gegend“ (im klassischen Sinne), nicht Gleichnis menschlicher Seelenzustände oder Sinnbild metaphysischer Beziehungen. Wie sich der Dichter in diesen Anfängen von der Erscheinung und vom sinnlichen Dasein der Dinge überwältigen läßt, schließt er sich auch an die visuellen Eindrücke der Landschaft an. Nicht das gestaltende Ich sucht sich hier auswählend die Objekte, sondern die Objekte drängen sich ihm auf und fordern ihren eigenen Ausdruck. Der Dichter ist hier tatsächlich einmal das, was Stendhal vom Roman gelegentlich sagt: „ein Spiegel, den man eine Straße entlang trägt“, ein Spiegel, der nicht nur das Wesentliche, sondern auch das Zufällige der Erscheinung mit gleicher Klarheit und Liebe wiedergibt. Wo uns die Landschaft in dieser ersten Sammlung entgegentritt, haben wir es mit einem wirklich vorhandenen, in seiner realen Umgrenzung existierenden Raum zu tun, der als gegeben hingenommen wird und dessen Besonderheiten der Dichter Genüge zu tun hat. Das Typische eines optischen Eindrucks tritt noch ganz zurück hinter seiner Zufälligkeit und Eigenheit. Noch hat das Ich nicht die Fähigkeit, ganz in einem Gefühl oder in einem Gegenstand aufzugehen und sich auszuströmen. Es beobachtet vielmehr die Stimmungen, die einer Wirklichkeit innewohnen, ohne ihnen selbst zu unterliegen. Das häufige „mir ist“ in den „Ersten Gedichten“ deutet auf diese Spaltung zwischen dem beobachtenden und fühlenden Ich (I, 11). Um die Erscheinung einer Landschaft ranken sich Empfindungen besonderer oder allgemeiner Art. Sie ist noch nicht Ausdruck, sondern nur Anlaß einer seelischen Bewegung; an ihr äußeres Bild knüpfen sich Erinnerungen oder Ahnungen, die im Wesen nichts mit ihr zu tun haben. Eine in sich versponnene Kleinwelt wird mit innigen Augen Stück für Stück betrachtet. Hier übt sich Rilke in der demütigen Hingabe ans Kleine und Scheinbare. Die Wände der stillen Stuben, die einsamen Plätze in alten Gärten, die abendlichen Wege in der Landschaft erzählen von Längstvergangenem (I, 21), der Dichter lauscht auf ihre Stimme, aber er vernimmt noch nicht den Eigengesang der Dinge, sondern durch sie hindurch den Nachklang einer gewesenen Wirklichkeit, deren Zeuge sie einmal waren. Die Landschaft wird, besonders in diesen ersten Gedichten, als intime, eng befreundete, innig gekannte Wirklichkeit gestaltet. Man wird an den Stil der „Paysage intime“, der Schule von Barbizon (Rousseau, Daubigny, Corot) erinnert, die ebenfalls in kleinen Ausschnitten umgrenzte, umhütete Landschaft gab. Dies alles setzt beim Dichter ein naives Verhältnis zu den Gegenständen voraus. Weder durch zu starke Wallungen des Gefühls, noch durch Überlegungen läßt er sich die Frische des Eindrucks trüben. Er läßt sich nicht von der Wirklichkeit ergreifen, nimmt sie auch nicht als Teil seines inneren Seins in sich auf, sondern er nimmt die Dinge wie sie sich bieten, mit allen Zufälligkeiten und Besonderheiten, die ihnen anhaften. Er nimmt nur in-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0168
gefördert durch die DFG

sofern seelisch an ihrer Existenz teil, als sie gewisse Vorstellungen und gefühlsmäßige Verbindungen in ihm auslösen, die aber sehr bald, vom nächsten Eindruck überstrahlt, zurücktreten. Mehr als das innere Sein der Dinge lockt ihn ihre äußere sinnfällige Erscheinung. Nicht Deutung, sondern Verdeutlichung, nicht „Verwandlung ins Unsichtbare", sondern Veranschaulichung sind Aufgaben seiner Kunst. Sein Ziel ist der sinnliche, alle Eigenheiten des Gegenstandes in sich fassende Ausdruck; denn wichtig ist ihm der Gegenstand an sich, nicht seine symbolische Bedeutung, nicht seine seelische oder metaphysische Beziehung. Er glaubt an die Wirklichkeit der Gegenstände, an ihre objektive Unverrückbarkeit und stellt sie dar, wie sie sich seinem Auge bieten, mit allen zufälligen Bedingungen ihres in einem bestimmten Augenblick, unter bestimmten Umständen gegebenen Seins. Das Geheimnisvolle und Wunderbare wird noch nicht als reines Gefühl erlebt, sondern nur dargestellt, soweit es sichtbare Formen angenommen hat. Noch ist die Erkenntnis nicht gereift, daß das Wirkliche auch das Wunderbare zugleich ist, noch glaubt der Dichter, zur Darstellung des Wunderbaren kostbare, ausgesuchte Worte gebrauchen zu müssen, oder zur Gestaltung des Geheimnisvollen nach möglichst prunkenden Bildern greifen zu sollen. Das Auge, der am frühesten gereifte Sinn, verlangt nach Glanz und Farbe. Nur zuweilen und immer in enger Verbindung mit dem Erlebnis der Heimat, wird das Wunderbare in einfachen, volksliedhaften Versen gestaltet. Überall aber zeigt sich das Bestreben, das Geschaute in klaren, reinen Umrissen wiederzugeben. Die abendliche Landschaft ist noch nicht wie auf der romantischen Stufe der traum- und musikerfüllte grenzenlose Raum, sondern von gleicher Klarheit wie die helle Wirklichkeit des Tages.

Die Sammlung „Larenopfer" schließt mit einem Landschaftsgedicht „Mittelböhmische Landschaft", das neben ausgesprochen realistischen Zügen auch schon romantische Elemente enthält und außerdem im Bestreben, einen Eindruck abzuschließen, ihn gleichsam zu umrahmen, bereits vordeutet auf die Bildgedichte im „Buch der Bilder". Man vermißt auf den ersten Blick das innere Mitschwingen, das für die übrige frühe Lyrik Rilkes so charakteristische seelische Beteiligtsein, das Gedicht scheint sich in der objektiven Beschreibung zu erschöpfen. Nur eine einzige Stelle weist darauf hin, daß auch hier ein romantisch beeinflußtes Frühwerk und nicht etwa ein Gedicht aus dem Umkreis des Rodin-Cézanne-Erlebnisses vorliegt. Gemeint ist der Ausruf „so goldig rot", der sich über den Rahmen gegenständlicher Schilderung erhebt. Das Aneinanderfügen von Linien und Flächen, die Begrenzung und Ordnung der einzelnen Bildelemente, Gestaltungsprinzipien, wie sie Rilke später anwandte, sind hier wohl zu spüren, aber doch noch übertönt vom versöhnenden Glanz romantischen Naturempfindens. Das Gedicht gehört in den Umkreis der „Pra-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0169
gefördert durch die DFG

ger Geschichten", die an sich nicht von der Landschaft, sondern vom Menschlich-Episodischen bestimmt sind; aber zuweilen dämmert auch dort in kurzen Ausblicken zwischen den Geschehnissen die Landschaft auf, umso eindringlicher in ihrer Einfachheit und Größe, je verwirrender die seelischen Bewegungen der zuvor geschilderten Menschen waren. Sie ist in diesen Erzählungen ganz im romantischen und stifterischen Sinne das Heilende, das Ruhende und Gotterfüllte im Gegensatz zur kranken, fiebernden Unruhe der Menschen. Ihre bloße Gegenwart, der Anblick ihres reinen ungeteilten Daseins lindert die Unerbittlichkeit menschlichen Leidens. Das Impressionistische in der Behandlung der Atmosphäre ist wohl schon vorhanden, tritt aber in diesen frühen Schilderungen wie in obigem Gedicht noch zurück hinter der Objektivität ihrer Erscheinung. Später, nach Worpswede und nach dem Bekanntwerden mit der Pariser impressionistischen Schule, sieht Rilke auch seine Heimat mit anderen Augen. Die Farben treten dann in der Schilderung leuchtender hervor, vermischen sich und werden in ihrer Durchdringung und Bewegung beschrieben. Aber sein Heimaterlebnis hat im Landschaftlichen keine Veränderung erfahren. Auch in späteren Briefen spricht er davon, wie sich hinter all den Entdeckungen von Licht und Farbe „das selbe böhmische Land in seiner einfachen, volkstümlichen und freundlichen Weise ausbreitet mit seiner Anspruchslosigkeit und seinem guten Herzen".

Immer mehr schwinden die prunkenden Worte, an denen sich der Dichter im ersten Aufklang seiner Kunst berauscht hatte, um einfacheren, beseelteren Tönen Raum zu geben; immer mehr steht ihm als Ziel seiner Gestaltung nicht die kunstvolle, von prächtigen Dingen kündende Strophe vor Augen, sondern das „schlichte Lied", das einfache Vorsichhinsingen eines reinen, tiefen Gefühls. Es ist nun entscheidend, festzustellen, ob sich die Gegenstände dem rhythmischen Verlauf eines Gedichtes einfügen, oder ihn hemmen und unterbrechen. Im ersten Fall ist das Gefühl als das Primäre und Formgebende anzunehmen, im letzteren dient die Versgestaltung entweder dem darzustellenden Gegenstand oder paßt sich ihm als etwas Wesensfremdes mehr oder weniger innig an. Wo die dargestellten Gegenstände sich dem gesamten seelischen Gehalt des Gedichtes unterordnen, stand am Anfang nicht ein visueller Eindruck, sondern eine musikalische Empfindung; das Gefühl greift unbewußt aus der Fülle der seelischen Vorstellungen die ihr gemäße heraus, paßt sie sich verwandelnd an und erhält durch sie ihren sinnlich erlebbaren Ausdruck. Wo am Anfang der visuell erlebte Gegenstand steht, sinkt die Versmelodie zur Begleitmusik herab — sie kann nur verdeutlichen, indem sie sich dem statischen Element unterordnet, d. h. ihr eigenes Wesen verleugnet. Deshalb kommt es bei liedhaften Gedichten, wie wir sie etwa von Mörike kennen, gar nicht so sehr auf die zur Versinnlichung des Gefühls benutzten Bilder

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0170
gefördert durch die DFG

an, sondern auf die Melodie des Ganzen, während Gedichte Kellers oder Dauthendeys in ihrer ganzen farbigen Fülle nicht nach ihrem Rhythmus, sondern nach ihrem dinglichen Gehalt erlebt werden wollen. Bei Rilke haben wir es auf dieser Anfangsstufe mit der zweiten, naiven Art zu tun — die Gegenstände sind ihm wichtiger als das aus der Seele sich lösende subjektive Gefühl. So kommt es sehr oft bei ihm zu einem Zwiespalt zwischen Auge und Ohr — der musikalische Rhythmus bricht sich an der spröden, kantigen Sachlichkeit der Gegenstände. Die Landschaft, die später rhythmisch-musikalisch in ihrer Ganzheit erlebt und gestaltet wird, ist hier noch Summe ihrer begrenzten Teile, höchstens künstlich ineinandergefügtes Mosaik. Das subjektive Gefühl läuft nebenher als „Stimmung" —„Erinnerung"— oder „Ahnung". Die Einheit des seelischen Zustandes, die sich in der ungebrochen ausströmenden Sprachmelodie äußert, wird sehr oft von charakterisierenden Ausdrücken gehemmt und dadurch auseinandergerissen. Diesen in sich zerrissenen Strophen stehen aber auch hier schon andere, ganz aus der Einheit von Gefühl und Sprache lebende Verse gegenüber (I, 43; I, 59).

Wie wir aus „Malte" und dem Buch Carl Siebers über den jungen Rilke wissen, war schon im Knaben ein dunkler, zwingender Drang nach Verkleidung lebendig. Man kann diesen Zug seines Wesens bis in die reifsten Werke und Zeugnisse verfolgen. In der frühen Landschaftsschilderung äußert sich die Lust an der Verwandlung in den häufigen Personifizierungen von Naturdingen und Gefühlen. Die Landschaft wird auf diese Weise in einen Handlungsraum verwandelt, in eine Bühne, auf der sich geheimnisvolle Szenen und Begebenheiten abspielen. Aber alles vollzieht sich noch draußen im objektiven Raum, nicht in der Seele selbst, und der Dichter ist noch nicht der wissende Regisseur seines inneren Szenariums, sondern immer noch der staunende Zuschauer eines, wenn auch seelisch bedingten, Geschehens. Erst in „Advent" und „Traumgekrönt" wird der landschaftliche Handlungsraum nach innen verlegt. Nur die Art, wie sich in manchen Gedichten Seelenraum und Landschaftsraum durchdringen, deutet bereits auf die kommenden Entwicklungsstufen vor. Die Schwäne des Märchens (I, 90) werden noch mit den weißen, schimmernden Wolken über der Landschaft verglichen, die völlige Gleichsetzung vom inneren Bild und äußerem Gegenstand vollzieht sich erst später. Noch deutet die Seele ein landschaftliches Geschehen auf ihre Weise, der objektive Sachverhalt löst in verschiedenen Individuen verschiedene seelische Regungen aus, wie bei den zwei Mönchen am Meer (I, 77) der Sonnenuntergang. Subjekt und Objekt, Gefühlsregung und äußeres Geschehen sind noch nicht in einer einzigen, Äußeres und Inneres umschließenden seelischen Bewegung vereint.

Erst in „Traumgekrönt" rückt die Mittelbarkeit des sinnlichen Er-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0171
gefördert durch die DFG

lebens in den Vordergrund. Die landschaftlichen Wirklichkeiten werden nun nicht mehr aus der ungebrochenen Anschauung heraus gestaltet, sondern aus der Erinnerung in ihrer seelischen Umwandlung. Daraus ergeben sich sowohl für die Wortwahl wie für die Formgebung ganz andere Voraussetzungen. Das Gefühl ist nun nicht mehr an die Besonderheiten der Gegenstände gebunden, unterliegt nicht mehr der Kausalität der Objektwelt, sondern vermag frei mit den Bildern der Erinnerung zu schalten. Jetzt tritt das Schillernde, Prunkende und Charakteristische der einzelnen Gegenstände und das Besondere, Vielgestaltige einer landschaftlichen Erscheinung zurück hinter dem Einfachen, Schlichten und Stillen, das sich viel leichter in den Rhythmus eines Gefühls einfügen läßt. Besondere Vorliebe für die Stimmungen des Abends und der Nacht kennzeichnen diese romantische Stufe. An die Stelle der lauten Geräusche treten die blumenhaft zarten Empfindungen des Träumenden. Aber das freie Verfügen über die Wirklichkeit ist nur aus einer langen inneren Reifezeit zu verstehen und setzt jene vorhergehende passive Zeit der Aufnahme voraus. Rilke hat selbst die Sammlung „Mir zur Feier“ den „äußersten Ausgang einer Entwicklungszeit“ genannt, die scharf getrennt ist vom Anfang einer nächsten Epoche, „derjenigen, die durch das ‚Buch der Bilder‘ bezeichnet ist“ (Br. a. s. Verl., S. 56/57). Ist die erste Periode der Rilkeschen Landschaftsschilderung bestimmt durch den Gegensatz zwischen dem vorstellenden Ich und dem gegenstandserfüllten Naturraum, so bietet sich uns als Kennzeichen dieser zweiten Verknüpfung des Geschauten im seelischen Raum. Es kann sich noch keineswegs um eine Synthese der gesamten Natur oder gar des gesamten Daseins handeln, Dichten ist hier immer noch Aneignung, „Werbung“, Sammlung, „Auswahl“ — und der Umkreis der Bilder richtet sich ganz nach der Geräumigkeit des Gefühls, dem sie sich unterordnen. Die Seele wirft sich in ein vorhandenes Außen oder das Außen spiegelt sich im Innern der Seele. Die Landschaft wird zum Raum des Wunderbaren, wo jedes Ding eine tiefere Bedeutung und jedes Geschehen einen tieferen Sinn hat. Die Augen des Dichters, die aus dem Raum schauen, „der nicht Wasser und Himmel ist“ (Br. u. T. 99), sehen hinter die Erscheinung ins Herz der Dinge, wo die trennenden Wände zwischen den Wesen immer dünner werden. Es ist nicht mehr das stauende Gegenübersein der ersten Stufe und noch nicht der verbissene plastische Wille der späteren, sondern ein stilles, mitwissendes Beteiligtsein an allem. Die Natur als Erzieherin des Menschen, dieses hohe Vermächtnis Hölderlins und Stifters, ist hier zum erstenmal bei Rilke zu erkennen. Von nun an setzt die Entwicklung ein, die in der jubelnden Bereitschaft zur Erde, in der neunten Elegie ihren Höhepunkt findet. So sinkt alles Sichtbare zurück ins Gefühl, von wo es als Stimmung, Gleichnis oder Symbol wieder aufsteigt. Innen und außen, Seele und Landschaft

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0172
gefördert durch die DFG

verschmelzen zu einem einzigen Raum. Eins steht für das Andere, eins vertieft und verwandelt sich am Anderen. So ist schon in den „Erzählungen und Skizzen“ das vorhanden, was der späteren Dichtung Rilkes ihr einzigartiges, einmaliges Gepräge gibt: die bis zur letzten Konsequenz durchgeführte Metapher. Raum dieser Verwandlung ist der Traum. So kommt es zu den szenischen Forderungen Rilkes anläßlich einer Aufführung von Maeterlincks „Tod des Tintagyles“, alle Handlung dem Raum einer durchgehenden Stimmung unterzuordnen, und zu den technisch unmöglichen Bühnenanweisungen zur „weißen Fürstin“: Jede äußere Erscheinung wird ihm zum Eingang in Inneres. Das Auge eines Menschen, das Tor zum dämmernden Dunkel der Seele wird mit einem Laubengang verglichen (Gesch. v. l. Gott IV, 57). „Seine Augen vertieften sich ins Dunkel, und mit den kleinen Lichtpunkten in den Pupillen glichen sie zwei langen Laubengängen in einem Parke, über welchem leuchtend und breit Sommer und Sonne liegt. Auch diese beginnen so, mit runder Dämmerung, dehnen sich in immer engere Finsternis bis zu einem fernen, schimmernden Punkt: dem jenseitigen Ausgang in einen noch viel helleren Tag.“ Hier ruft wie so oft ein menschliches Gegenüber malerische Empfindungen wach, aus denen sich das ganz individuelle Bild einer Landschaft herauslöst (Worte wie „runde Dämmerung“, „enge Finsternis“ kennzeichnen den Eindruck in seiner besonderen Eigenart). Rilke unterscheidet sich hierin grundsätzlich von den Romantikern: auch in der Erinnerung entsteht keine „typische Landschaft“, sondern das getreue Abbild einer besonderen, einmaligen Erscheinung.

In der Gotteserfahrung, die ihm Rußland gab, steigerte sich sein Landschaftserlebnis zum hymnischen Rühmen der Erde an sich. Einige Worpsweder Schilderungen zeigen diese Hinwendung zur schenkenden Erde deutlich und schön (Br. u. T. 360): „Der Himmel war von weichem Grau mit wenigen hellen Spalten und Sprüngen, von denen überhellt das Land nach allen Seiten hin tief und weit war. Wie biblische Landschaft waren die Fernen mit Bergen, Baumgruppen und Wasserläufen ... einfach in der Kontur, nicht irgendeine Gegend, einfach: die Erde. Die Erde, in welche die Völker sind zerstreut worden wie Staub im Sturm. Die Erde, die dem Menschen zu groß ist, die unter seinem Wandern in die Himmel wächst und über Tage und Nächte hinaus, und die jenseits der Meere immer wieder beginnt und wächst, diese liebliche, f r e m d e Erde, die Erde, die Gott noch in der Hand hält und die deshalb ohne Anfang und Absehen ist.“ Dies führt uns zur Landschaft des Stundenbuchs, die neue seelische Räume eröffnet, um sich im „Buch der Bilder“ zum erstenmal im Sinne der späteren Reife unter dem Druck der sinnlichen Erfahrung zu verdichten und in der Verbindung von innerer und äußerer Sammlung weiter zu vertiefen und zu vereinfachen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0173
gefördert durch die DFG

II. Stundenbuch und Buch der Bilder

Die neue Richtung des Herzens zu Gott schafft auch eine neue Erkenntnis der Wirklichkeit. Mehr als je ist sie nun für ihn das Gegebene und Aufgegebene. Nach den „Web- und Farbenproben" der frühen Gedichte, nach der restlosen Ausschöpfung des Scheins geschieht im Stundenbuch die entscheidende Wendung ins Wesentliche. Dieser Fortschritt hat eine Läuterung und Vereinfachung des Ausdrucks zur Folge, die in den letzten Dichtungen das einzelne Wort zum gefügigen Werkzeug für fast Unsagbares macht. Nicht zufällig stehen am Ende des Buches der Bilder, das ein einziger Hymnus auf die farbige Schönheit und Vielfalt des Lebens ist, jene wunderbaren Verse vom Tod, der uns mitten im Leben umgibt — „denn hinter der Schönheit ist nichts mehr als Verfall. Es gibt nichts über die Schönheit hinaus. Schönheit ist Abschluß, Fernsicht..." (Br. u. T. 358). Immer mehr stößt Rilke in die Ganzheit vor. Seiner Kritik an den Dichtern, die nur eine Seite ihres Wesens ins Unverhältnismäßige steigern, an den „Seeleneinseitigen" und „Fachleuten des Fühlens" hat er sich selber unterworfen. Sein Streben nach Totalität der Erfahrung führt ihn zur Quelle aller Wirklichkeit und aller Erfahrung, zu Gott. Schon im ersten Gebet des „Buches vom mönchischen Leben" begegnen wir einer ganz neuen Wirklichkeitserfassung. Die Gegenstände sind aus den Räumen des Seelischen und Traumhaften wieder hinaus an ihre eigentliche Stelle gerückt; sie stehen dem Schauenden wieder gegenüber, aber nicht in kausalen, sondern in höheren, magischen Beziehungen. Von den „Ersten Gedichten" zum „Stundenbuch" vollzieht sich dieselbe Wandlung, die im großen vom „Buch der Bilder" zu den „Elegien" gezeigt werden kann: dem zentripedalen Einströmen der äußeren Welt in „Larenopfer", dem zentralen Verarbeiten des Geschauten in den Räumen der Erinnerung („Traumgekrönt" — „Advent") folgt das zentrifugale Ausströmen der eingeatmeten Dinge, ihr stilles, langsames Aufsteigen zu Gott. Die Wirklichkeit ist nun nicht mehr ein Bestandteil der Seele, sondern die Seele reicht hinaus in eine Wirklichkeit, deren umfassendes und einendes Prinzip Gott ist. Die Liebe zur Unendlichkeit lassen die Dinge in ihrem reinen Sein, losgelöst von ihrer Erscheinung erstrahlen. Groß und gewiß wächst die Fähigkeit, mit Gott alles zusammen, auch die helle Wirklichkeit des Tages (die in den romantischen Frühgedichten als störend empfunden wurde) zu gestalten: „mir zittern die Sinne, ich fühle, ich kann und ich fasse den plastischen Tag" (II, 75). Ohne die totale Umschreibung des Daseins in den Gebeten des Stundenbuches ist die spätere, ruhige, gewissenhafte Erforschung der Dinge undenkbar. In ihrer bloßen Erscheinung sind sie unvollkommen. Ihre Vollendung erfahren sie erst im reifen Blick des Dichters für die göttlichen Zusammenhänge der Welt. Nicht mehr die Linien einer wirk-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0174
gefördert durch die DFG

lich gesehenen Landschaft bestimmen deren Gestaltung, und die traumhafte Phantasie der romantischen Stufe, die alles Gegenständliche in Bild und Klang auflöste, tritt nun ebenfalls zurück hinter der klaren, auswählenden Schau des weltumfassenden, gottbezogenen Blickes. Nun bedarf es der Mittlerschaft der Gegenstände nicht mehr. Ihre Erfahrung durch die Sinne, ihr Wahrnehmen in der Wirklichkeit weicht der unmittelbaren Offenbarung ihres Wesens. Die Sinne haben ihre Aufgabe erfüllt und sind nun losgelöst und einsam. Das reine Gefühl soll sich keiner Erscheinung mehr beugen, durch deren Besonderheit es verfälscht und mißdeutet wird: „Nirgendwo will ich gebogen bleiben, denn dort bin ich gelogen, wo ich gebogen bin“ (II, 82). Demzufolge zeigt der sprachliche Ausdruck in der Gestaltung landschaftlicher Elemente eine Steigerung der inneren, seelischen Geräumigkeit bei einer merklichen Abnahme visueller Erscheinungen. Epitheta wie „steile Stunde“ und „grenzenlose Gegenwart“ bedürften einer eingehenderen Untersuchung und Begründung, die den Rahmen dieser Arbeit übersteigen würde. Das fast völlige Fehlen von Farbadjektiven kennzeichnet indessen die Abwendung vom schönen Schein deutlich genug. Bald sind Gott und Landschaft zwei Namen für das gleiche Ding. Das Ich ist aus seiner Isolierung herausgetreten, es steht den Gegenständen nicht mehr allein gegenüber, sondern fühlt sich mit ihnen und durch sie in inniger, immerwährender Verbindung mit dem Göttlichen. Auch wo es sich lauschend zur eigenen Tiefe hinabneigt, führt diese Versenkung nicht zur Hingabe an die „Dunkelstunden“ seines Wesens, sondern zur Klärung und Erkenntnis der übergreifenden Unendlichkeit des eigenen Seins. Das Uranfängliche alles Gottgeschaffenen tritt groß und verheißend vor die Seele: „Man fühlt den Glanz von einer neuen Seite, auf der noch alles werden kann.“ In diesem Zusammenhang bekommt das Erlebnis „Worpswede“ seinen tieferen Sinn. Hier fand Rilke die „neue Seite“ der Landschaft, die tiefere Wahrheit ihrer Erscheinung, die unendliche Güte und Fülle ihres Wesens in der äußeren Armut ihres Daseins. Von hier aus erhält sie auch ihren neuen sprachlichen Ausdruck. Landschaftliche Einzelheiten wie „Gebirge“ — „Fluß“ — „Insel“ tauchen als Urbilder, im drängenden Strom der Gesichte auf. Wenn sich in den „Frühen Gedichten“ die Nacht als das Versöhnende und Einende erwies und noch im ersten Buch des Stundenbuches die Dämmerung als „Zärtlichkeit des Raums“ bezeichnet wird (II, 223), ist sie nun das einsame, unheimliche Haus, in dessen Gängen sich die Seele verliert (II, 234). Am Herzen Gottes wird nun alles gemessen und entschieden. Er ist das hohe aufragende Gebirge, an dem sich die Geister scheiden. Alle irdischen Dinge, alle Herrlichkeiten und Wunder der Landschaft fallen ihm zu. Er ist der „Erbe alles Irdischen“, die Integration aller geschaffenen Dinge (II, 238). Alles wird weiträumi-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0175
gefördert durch die DFG

ger und großzügiger. Das letzte Haus eines Dorfes ist das „letzte Haus der Welt“ (II, 248) und die Landschaft ist nicht mehr der umschlossene Raum der ersten Stufe, sondern der nach allen Seiten hin offene Vorhof der Unendlichkeit. Die Farbigkeit hat sich hier wie später auf der Stufe der „Neuen Gedichte“ in die Prosa geflüchtet. Die romantische Vorliebe für sanfte Übergänge und fließende Umrisse ist geblieben. IV. 127 wird ein Blick über Venedig beschrieben: „Es war ein Herbstmorgen von unbeschreiblicher Klarheit. Die Dinge dunkelten, fast ohne Glanz, nur einzelne fliegende Lichter ließen sich wie auf große Blumen auf sie nieder, ruhten eine Weile und schwebten dann über die goldigen Konturen hinaus in den Himmel. Und dort, wo sie verschwanden, erblickte man von dieser höchsten Stelle, was noch keiner gesehen hatte, ein stilles, silbernes Licht: das Meer.“ Auch hier haben wir wieder in symbolhafter Verdichtung das Grundprinzip Rilkescher Landschaftsschilderung: den in Übergängen erfolgenden Ausblick aus der begrenzten Enge in die grenzenlose Weite des Himmels, der Ebene oder des Meers. Die silberne Klarheit der Ferne steht dabei in malerischem Kontrast zur braungoldenen Dämmerung der Nähe. Diese grenzenlose Weite ist der Eingang ins Übersinnliche, ähnlich wie auf alten Altarbildern die Bläue über den Wäldern unvermittelt in die himmlische Klarheit überirdischer Räume sich wandelt. In diesen Augenblicken schlägt die Landschaft unmittelbar ins Göttliche um. Der Blick streift die Enge der irdischen Erscheinung ab, um frei im geklärten Raum dem Ewigen ins Auge zu sehen.

Dieses Seiende in der Erscheinung findet seine Gestaltung im nächsten Werk, das schon zu den „Neuen Gedichten“ überleitet, im „Buch der Bilder“. Schon im letzten Teil des Stundenbuches ist die Rückkehr zur sinnlichen Wahrnehmung wieder deutlich zu spüren. Die schauende Seele, die sich solange im Gegenüber Gottes halten mußte, kehrt von ihrem hohen Flug zurück zur Erde. Das Unendliche wird als dem Irdischen innewohnend erkannt. („Kein Jenseitswarten und kein Schauen nach drüben, nur Sehnsucht, auch den Tod nicht zu entweihn und dienend sich am Irdischen zu üben . . .“ — II, 255.) Die vergeistigte Mystik macht einem neuen Pantheismus Platz, der im Buch der Bilder und in den „Neuen Gedichten“ sich zur „Dingmystik“ (Rehm) vertieft. Die Einsamkeit des schauenden und bauenden Einzelwesens tritt wieder in ihre Rechte vor der Gemeinsamkeit des Betenden. Das Bild Gottes, des Alten, dem die Haare von Ruß versengt sind, des „Schmiedes, der immer am Ambos stand“, des „in die Arbeit Eingekehrten“, des „Meisters“ (II, 243) geht langsam über in das Bild eines irdischen Schöpfers, der mit gleicher Geduld und gleicher Liebe sein Tagewerk tut — in das Bild Rodins. Nun geht es nicht mehr wie im ersten Buch um das Begreifen eines vorgestellten, „an Bild und Gebärde“ gebundenen Gottes, sondern um ein inneres

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0176
gefördert durch die DFG

Ergreifen seiner Kraft. („Ich aber will dich begreifen, wie dich die Erde begreift, mit meinem Reifen reift dein Reich" — II, 244.) Die Seele läßt sich wieder von der Schwere der Erde erfassen, „die alles in den Kern der Welt zieht" (II, 245). Denn nur in den einfachen Dingen ist Sicherheit — sie haben nicht teil an den Wirrnissen menschlicher Beziehungen, sie hängen Gott am Herzen und haben sich nie von ihm gelöst. Eine neue Erde öffnet ihre Tiefen. Das Staunen vor dem Übergroßen weicht einer stillen Verehrung des Irdisch-Umhüteten und der Demut vor dem Unscheinbaren. Nun tritt auch die Landschaft wieder in ihre eigenen Maße zurück. Ihre Erscheinung ist nicht mehr der Beginn einer übersinnlichen Welt, sondern durchweht vom Atem Gottes, eigenständig und begrenzt. Die Ebene hat ihr eigenes, wesenhaftes Dasein wieder, und ihre Endlosigkeit steigert nur die menschliche Gestalt und jedes Ding ins Einfach-Große. Das gemeinsame, alles durchwirkende Gesetz soll nun gefunden werden. Die Oberfläche der Gegenstände, das „Schein"bare tritt nun endgültig zurück hinter der Erfassung des Wesens der Dinge (vgl. Briefe an einen jungen Dichter, S. 25: „Lassen Sie sich nicht beirren von Übergängen, in den Tiefen wird alles Gesetz"). Nach den Erfahrungen der ersten Pariser Zeit tritt nun auch die große, angsterfüllte Stadt in den Kreis der Gestaltung (II, 271). Sie bildet mit ihrer Verwirrung und Auflösung den Gegensatz zur Ganzheit und Einheit der Landschaft. Aber das „novellistische Element" (vgl. IV, 168 f.) ist nun völlig aus der Landschaftsschilderung geschwunden. Die Linien werden einfacher und klarer, die Farben eindringlicher und bedeutungsvoller. Denn im Mittelpunkt des Impressionismus steht das Erlebnis des Lichtes. Die äußere Wirklichkeit löst sich dem Auge auf in farbige Bestandteile, deren Auswahl und besondere Zusammenstellung das „Bild" ergibt. Nicht die Gegenstände selbst werden gestaltet, sondern ihre farbige Erscheinung. Wie im „Ding" ist der Kreis des Erlebens und Gestaltens auch im „Bild" völlig geschlossen. Es „redet" nicht, d. h. es nimmt keine Richtung zum Beschauer, sondern existiert ohne ihn, in sich ruhend und in sich geschlossen. Was ihm mangelt, ist die höhere Geräumigkeit — dafür ist es farbiger, und die Farbe vertritt ja sehr oft bei Rilke den Raum. So entsteht die Landschaft aus farbigen Impressionen als farbiges Flächengefüge mit imaginärer Geräumigkeit. Im Augenblick der Gestaltung ruht die Beobachtung. Geformt wird sie als Synthese der verschiedensten Eindrücke, nicht als Abbild. Das Rilkesche „Bild" ist aber nicht so sehr etwas Ruhendes, als ein in sich Bewegtes. Die inneren Bewegungsvorgänge werden entfaltet, und die einzelnen Gegenstände treten vor dem übermächtigen Eigenleben der Farbe zurück, deren Werte miteinander in Beziehung treten und sich zum Ganzen schließen. So haben wir es hier mit komplexen Eindrücken zu tun, die aus dem wogenden Chaos die Ordnung des Bildes schaffen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0177
gefördert durch die DFG

In der letzten Strophe von „Abend in Skåne“ wird uns das Wesen eines solchen Gebildes vor Augen geführt: „Wunderlicher Bau, in sich bewegt und von sich selbst gehalten, Gestalten bildend, Riesenflügel, Falten und Hochgebirge vor den ersten Sternen und plötzlich da: ein Tor in solche Fernen, wie sie vielleicht nur Vögel kennen ...“ (II, 60). Diese innere Bewegung und das von sich selbst Getragensein ist sowohl für das Bild wie für das Ding im Rilkeschen Sinn ein wesentliches Merkmal. Ebenso die Beziehung zum Übersinnlichen durch das „Tor“. Schon im Augenblick der Aufnahme wird das Außen in Inneres umgewandelt, aber nicht, um im Unsichtbaren zu verharren, wie es in der späteren Gestaltung geschieht, sondern um sich durch die Gestaltung ins Sichtbare zurückzuverwandeln. Mit der sinnlichen Erscheinung stellt sich sofort auch die symbolische Bedeutung ein, die aber den Eigenwert der Erscheinung keineswegs aufhebt. In diesen komplexen Eindrücken ist nicht nur das augenblicklich Wahrgenommene enthalten, sondern alles, was gefühlsmäßig damit zusammenhängt. Der Impressionist verbindet das Gesehene mit allem früher ähnlich Wahrgenommenen und erhöht den Eindruck dadurch zum farbigen Eigenwesen. Schauen und Schaffen sind nun dasselbe. In der Schau vollzieht sich bereits der schöpferische Akt. Die Art, einen einzelnen Gegenstand oder das besondere Merkmal einer Landschaft schon im Anblick zu „sondern“, zu vereinzeln, deutet bereits auf Gestaltungsprinzipien der „neuen Gedichte“ vor. Die Landschaft wird nun wieder so aufgebaut wie sie sich im Raum bietet, als Abstufung von Farben und Formen in die Ferne. Erst wenn der „Rahmen“ festgelegt ist, wird das Bild in seinen Einzelheiten vollendet. Der Dichter folgt dabei dem natürlichen Gesetz des Auges, das ebenfalls, bevor es Einzelheiten wahrnimmt, die Umrisse feststellt. Die Atmosphäre verbindet zwar die Dinge der Landschaft untereinander und lockert das Licht auf in viele farbige Einzelwerte, aber zum Bild wird die Impression erst durch Ordnung, Klarheit und Einfachheit. Man sieht bald, wie schon hier die äußere, in der Realität des Geschauten bleibende Beschreibung nicht mehr genügt — der Dichter muß, um sichtbare Vorgänge in der Landschaft zu schildern, zu inneren Vorstellungen und Vergleichen greifen. Das Dargestellte wird dadurch zwar nicht deutlicher und faßbarer, aber tiefer und bedeutender. Was die Impression nicht zu geben vermag, enthält das Bild: die tiefere Ausdeutung des Gesehenen. In dieser Begegnung von Innen und Außen liegt das Wesen des Rilkeschen Bildes. Die Impression gibt die Fülle, das betrachtende Auge Deutung und Begrenzung. So kann sich der Dichter seiner Umwelt gegenüber gar nicht anders als subjektiv verhalten. Es frägt sich nur, inwieweit er subjektive Elemente mit in die Gestaltung hineinnimmt. Man ist nur zu leicht geneigt, von Einzelwesenszügen einer dichterischen Existenz auf sein gesamtes Verhältnis zur Welt

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0178
gefördert durch die DFG

zu schließen. Rilke hat sich in Worpswede und vor allem in Paris bemüht, die Dinge in ihrer ganzen Klarheit und Wirklichkeit, frei von allen trübenden Schatten einer subjektiven Anteilnahme zu gestalten. Nur so war die gerade für ihn so charakteristische „höchstgespannte Geistigkeit, errungen durch restloses Verbrauchen der sinnlichen Erfahrung“[1]) (Meßlen) zu erreichen. Wie der „Engel“ ist auch die Landschaft Inhalt, zu dem sich die formenden Kräfte des Subjekts wie der Rahmen zum Bild verhalten; und wie die Bilder aufgereiht auf die Schnur eines einzigen Gefühls entstanden, so wirken sie auch wieder aus ihrer Einsamkeit und Besonderheit. Im gleichen Maße wie die reellen Konturen der Gegenstände schwinden, treten die Umrisse der einzelnen Farbteile in Erscheinung. So wird die Helligkeit eines Tages nicht mehr gegenständlich beschrieben, sondern in der Symbolik ihrer Farben gegeben: „Und draußen war ein Tag aus Blau und Grün mit einem Ruf von Rot an hellen Stellen“ (II, 34). Im Zusammenklang der Farben erschloß sich Rilke das Wesen der Landschaft. Das bewegte Licht über den weiten Ebenen Rußlands, die graue Luft der niederdeutschen Moore und die birkenhafte Helle der südschwedischen Hügelreihen bestimmen das Bild der Landschaft auf dieser Stufe seines Schaffens. Schon steht sie ihm gegenüber und ihre Fremdheit ist Voraussetzung der Gestaltung. In der Worpswede-Monographie spricht er von der Unverwandtheit landschaftlicher Zusammenhänge: „Wir sind gewohnt, mit Gestalten zu rechnen und die Landschaft hat keine Gestalt, wir sind gewohnt, aus Bewegungen auf Willensakte zu schließen und die Landschaft will nicht, wenn sie sich bewegt. Die Wasser gehen und in ihnen schwanken und zittern die Bilder der Dinge.“ — „Denn gestehen wir es nur, die Landschaft ist ein Fremdes für uns und man ist furchtbar allein unter Bäumen, die blühen und unter Bächen, die vorübergehen. Allein mit einem toten Menschen ist man lange nicht so preisgegeben.“ Diese Fremdheit und Einsamkeit aber sollte sich bald in innige Berührung und Vereinung wandeln. Bald werden in der Gestaltung die Laute wie Farben aufgetragen, unvermischt, rein, in ihrer vollen klanglichen Fülle, und die raumschaffende Wirkung einzelner Vokale schafft jene innige Verbindung visueller und akustischer Elemente, die für diese Stufe kennzeichnend ist (vgl. II, 11). Die gebildeten Zwillingsformen (Tag und Tal, Freund und Feind, Mahl im Saal, Mai und Maid, Wald und Gral) verbindet fast nur ihre lautliche Qualität. So haben wir in der Begegnung von innerer und äußerer Wahrnehmung die Grundlage der Gestaltung des Rilkeschen „Bildes“. Nun vollzieht sich aber bereits in diesem Umkreis der Übergang zur Stufe dinglicher Ge-

---

[1]) Rich. Messlany: Rilkes Tropik. Lit. Echo 1919/20; hiezu: Rich. Müller-Freienfels: R. M. Rilke: Lit. Echo 1906/07.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0179
gefördert durch die DFG

staltung. Auch das „Bild“ ist dreidimensional. Es kommt aber noch eine vierte Dimension dazu: die innere Beziehung der Teile, das „besondere Zueinanderstehn der Dinge“, wodurch ein imaginärer Raum entsteht, ein Beziehungsgefüge, eine „Figur“, in der sich alle Erscheinungen auflösen und das Wesen des darzustellenden Gegenstandes in seiner ganzen Reinheit zum Ausdruck kommt. Für die Gestaltung der Landschaft heißt dieser Übergang Wandlung vom Malerischen zum Plastisch-Raumhaften. Er konnte nicht schwer sein, da ja, wie wir sahen, die Farbe bereits räumliche Elemente enthielt und von nun an weiter behält. Die Idee des „Bildes“ weicht langsam der Idee des „Dings“: „Aber angesichts der Dinge spezialisierten sich seine Fähigkeiten und wurden bis zu einem gewissen Grade Pflichten“ heißt es schon in den „Geschichten vom lieben Gott“. Die einzige große Kraft spaltet sich „auf die Welt angewandt“ in die Vielfalt der besonderen Kräfte, die jedes einzelne Ding erfordert. Das Wissen um die Gesetze des Seins schafft die Einheit der dichterischen Konzeption, aber das Schauen fordert die Mannigfaltigkeit der seelisch-sinnlichen Organe. Damit ist eine Abwendung vom „wechselnden Eindruck“ und eine Hinwendung zum „Wesen mit allen Seinsbeziehungen, die jedes Ding erst zum Phänomen erheben“ (Pongs, Euph. 72, S. 47 f.) verbunden. Das bedeutet für die Landschaft eine engere Zusammenfassung der Teile und ihre Beziehung auf metaphysische Hintergründe. Die Nahtstelle dieses Übergangs vom impressionistisch gesehenen Bild zum Ding wird vielleicht am deutlichsten in einem Gedicht wie „Bangnis“ (II, 48), wo sich die Landschaft in ihrer visuellen Wirklichkeit einem alles umfassenden „Rahmen“ fügt, der zugleich Mittelpunkt und Begrenzung des Ganzen ist und, einer ganz anderen Sphäre entstammend, die Beziehung der einzelnen Teile in einer höheren Ordnung bindet.

Im welken Walde ist ein Vogelruf,
der sinnlos scheint in diesem welken Walde.
Und dennoch ruht der runde Vogelruf
in dieser Weile, die ihn schuf,
breit wie ein Himmel auf dem welken Walde.
Gefügig räumt sich alles in den Schrei,
das ganze Land scheint lautlos drin zu liegen,
der große Wind scheint sich hineinzuschmiegen,
und die Minute, welche weiter will,
ist bleich und still, als ob sie Dinge wüßte,
an denen jeder sterben müßte,
aus ihm herausgestiegen.

Eine frühere Interpretation nennt die Vorstellung eines Schreis, in den sich alles einräumt, „konstruiert“. Wer aber schon einmal erlebt hat, wie von einem einzigen Laut her alle Dinge einer Landschaft eine neue,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0180
gefördert durch die DFG

gemeinsame Bedeutung bekommen, wird die tiefe Wahrheit dieser Beobachtung bestätigt finden. Das Gedicht ist nichts anderes als der erneute Beweis des bei Rilke so innigen Zusammenhangs zwischen räumlichen und akustischen Phänomenen. Das Heraussteigen der Zeit aus dem Verband des Wirklichen schafft den Eindruck um zum Bild. Subjektive Stimmungen sind bei der Gestaltung nicht mehr beteiligt. Im Innern vollzieht sich zwar die Verwandlung des Geschauten, aber den fruchtbaren Moment, der ihre Erscheinung ins Seiende steigert, haben die Dinge selber in sich (Br. 6—7): „Das Anschauen ist eine so wunderbare Sache, von der wir so wenig wissen, wir sind mit ihm ganz nach außen gekehrt, aber gerade wenn wir es am meisten sind, scheinen in uns Dinge vorzugehen, die auf das Unbeobachtetsein sehnsüchtig warten, und während sie sich intakt und seltsam anonym in uns vollziehen, wächst in dem Gegenstand draußen ihre Bedeutung heran, ein überzeugender, starker, ihr einzig möglicher Name, in dem wir das Geschehnis in unserem Innern selig und ehrerbietig erkennen, ohne selbst daran heranzureichen, unter den Zeichen eines eben noch fremden und schon im nächsten Augenblick aufs neue entfremdeten Dings begreifen.“ So vollzieht die Landschaft das Spiel und Gegenspiel von Wesen und Erscheinung in sich selber, losgelöst von den romantisierenden Empfindungen des Beschauers. Auch der Impressionist sucht die Wahrheit im Scheinenden, obwohl er weiß, daß er nur die Wahrscheinlichkeit finden wird. „Es gibt noch keine Wahrheit“ sagt Maeterlinck im „Leben der Bienen“. — „Es ergibt sich die kurzsichtige Wahrscheinlichkeit des Romantikers, der verschönt, indem er schaut, die unerbittlich grausame Wahrscheinlichkeit des Realisten und endlich die stille, tiefe, unerforschten Zusammenhängen vertrauende Wahrscheinlichkeit des Weisen, welche vielleicht der Wahrheit am nächsten kommt. Nicht weit von dieser Wahrscheinlichkeit liegt die naive Wahrscheinlichkeit des Künstlers. Indem er die Menschen zu den Dingen stellt, erhebt er sie: denn er ist der Freund, der Vertraute, der Dichter der Dinge.“ Mit dieser Einsicht öffnet sich ein neues Blatt Rilkescher Landschaftsschilderung: die Gestaltung der Landschaft als „Ding“ in den „Neuen Gedichten“.

Zitiert wurde nach der sechsbändigen Ausgabe der gesammelten Werke im Insel-Verlag, sowie nach den im gleichen Verlag erschienenen Briefbänden.

Abkürzungen:

B.Th.K. = „Bücher, Theater, Kunst“, Leipzig 1934.
W.M. = „Woopswede-Monographie“, Bielefeld 1903.
Erz. u. Sk. = „Erzählungen und Skizzen aus d. Frühzeit“, Leipzig 1928.

(Schluß folgt)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0181
gefördert durch die DFG

Bemerkungen

Zur Stilentwicklung F. Hodlers

Von

Max Nussberger (Riga)

Der vorliegende Aufsatz gilt der Ergründung des malerischen Stils von Ferdinand Hodler. Man wird die Bedeutung des Gegenstandes nach der Stellung bemessen, die man Hodler in der Geschichte der modernen Malerei zubilligt. Jedenfalls gehört Hodler zu denjenigen ausgeprägten Künstlerpersönlichkeiten der jüngstvergangenen Zeit, denen es gelang, auf das Schaffen der Gegenwart Einfluß zu gewinnen und es in neue Bahnen zu lenken. Nach einer einseitig koloristischen Entwicklung der Malerei, die schließlich dahin führte, die Welt nur noch als farbige Erscheinung aufzufassen, erfolgt mit Hodler der scharfe Umschlag zu einer die Form betonenden, vorwiegend zeichnerischen Kunst. Nachdem die Gegenstände vollständig aufgelöst und in farbige Reflexe verwandelt worden waren, sucht Hodler wieder nach dem Wesen der Dinge. Er dringt zu einer heroischen Monumentalkunst vor, zu einer das Innere durchleuchtenden Wiedergabe des Menschen. In der Landschaft wie in der figuralen Kunst zeigen sich diese Wandlungen.

Die Entwicklung ist von Hodler auf die Kunst seiner Zeit übergegangen. Sie hat Epoche gemacht. Es ist daher gewiß von Bedeutung, den Anfängen dieses neuen Stils in der Malerei nachzugehen. Zum ersten Mal begegnet er uns bei Hodler in seinem Gemälde „Die Nacht“[1]). Wie durch ein Wunder taucht er hier auf, scheinbar ohne jede Vorbereitung, ohne jeden Vorläufer. Der folgende Aufsatz sucht nun dieses rätselhafte Phänomen auf einen literarischen Eindruck zurückzuführen, von dem Hodler selbst in den klarsten Worten als von einem entscheidenden Moment seiner Bildung spricht. Die Entdeckung verdanke ich einzig und allein meinen Gestaltungsprinzipien, wie ich sie in meinem Buch über „Die künstlerische Phantasie“ (Bruckmann, München) entwickelte. Dort mag man das Nähere zur theoretischen Begründung nachlesen. Die Sache selbst hat freilich gar nichts Sonderbares an sich. Sie ist nicht merkwürdiger als der Einfluß der bildenden Kunst bei der Prägung des klassischen Stils in der Literatur durch Goethe. Beide Male handelt es sich um dasselbe: die Übertragung eines ausgeprägten Stilgefühls aus einem Kunstgebiet auf ein anderes. Nur geht das eine Mal der Einfluß von der bildenden Kunst aus und befruchtet die Entwicklung in der Literatur, das andere Mal ist der Weg der umgekehrte.

Hodler selbst scheint übrigens der hier vorgetragenen Ansicht über den Ursprung seines Malstils recht zu geben, wenn er von sich sagt, er sei der erste gewesen, der den Parallelismus — so nennt Hodler die eigentümliche Kompositionsweise seiner reifen Zeit — in die Malerei e i n g e f ü h r t habe. Dieser Ausdruck besagt

---

[1]) Eine Abbildung in meinem weiter unten zitierten Buch „Die künstlerische Phantasie“. München 1935.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0182
gefördert durch die DFG

nach der natürlichsten Interpretation, daß Hodler sich bewußt war, seinen Stil nicht schlechtweg erfunden, gleichsam aus dem Nichts geschaffen zu haben. Hat er ihn aber irgendwo wahrgenommen, so doch wohl kaum irgendwo anders als auf einem ihm zugänglichen, verwandten Kunstgebiet, von dem er dann durch ihn in die Malerei übertragen wurde.

In die Entwicklungsjahre Hodlers fällt ein Aufenthalt in Spanien, der in seiner Malerei keinen sonderlich tiefen, dauernden Einfluß hinterlassen hat. Hodler wird vorübergehend zum Pleinairisten. Der Meister der Linie, dem es beschieden war, durch das Betonen der Form die Kunst seiner Zeit in ganz neue Bahnen zu lenken, gewinnt dort einen koloristischen Stil. Man kann dies durch die Einflüsse der Zeit notdürftig erklären. Die Erscheinung auf Eindrücke der spanischen Malerei zurückzuführen, wie sie Hodler im Prado vor allem studierte, gelingt kaum.

Die Ergebnisse der Spanienreise zeigen sich in Hodlers Landschaftsbildern, im Figurenbild und im Interieur mit figürlicher Gruppe. Für Hodlers pleinairistische Landschaftsmalerei aus jener Zeit zeugt vor allem die hellbesonnte, leuchtende und lichte „Straße von Madrid", bei der alles Gegenständliche in farbige Effekte von unbestimmter Ausdehnung aufgelöst ist. Das vorübergehende Verwischen des Umrisses im Porträt belegt das träumerische Selbstbildnis von 1878, das jetzt die Sammlung Kottmann in Solothurn ziert. Von der scharfen Beobachtung der Technik zeitgenössischer Pleinairisten spricht endlich die „Uhrmacherwerkstätte", welche mit ihrer Bevorzugung der Rückenansicht verschiedener Vordergrundfiguren das alte porträtierende Gruppenbild zur unpersönlichen Lebensgemeinschaft umgestaltete. Das ist ganz im Sinne der alles Geistige, Individuelle tilgenden Strömung moderner Malerei und hat seine Gegenstücke bei Millet und Liebermann.

Man ist, wie gesagt, in Verlegenheit, will man diese neue Richtung in Hodlers Malerei auf bestimmte biographische Einflüsse jener Zeit zurückführen. Hodler selbst, wenn man ihn nach den Malern befragte, die in Spanien besondern Eindruck auf ihn machten, nannte vor allem Rubens, Tizian, Goya und Ribera. Am meisten aber wurde er von Velasquez angesprochen, dessen feines Formempfinden er bewunderte. Das deutet alles darauf hin, daß es wohl vor allem die südliche Sonne war, die Hodler in Spanien beglückt hat und ihn versuchsweise jenen Weg einschlagen ließ, der damals wie kein anderer versprach, leicht und sicher zum Ziele zu führen: zu jenem, das Hodler erreichen mußte und auch erreichen wollte, das Ziel des äußern Erfolges.

So wäre eigentlich von der spanischen Reise nicht viel zu berichten, und ihr Wert bestände lediglich darin, Hodler eine Zeitlang seinem innersten Wesen entfremdet zu haben — läge nicht ein Ausspruch vor, der uns einen Fingerzeig geben kann, wo wir den eigentlichen und wahren Gewinn jenes Ausfluges nach dem Süden zu suchen haben. Loosli notiert in seinem Werk das verblüffende Geständnis Hodlers: „Meine größte und unverwischbarste Erinnerung an Spanien ist meine Lektüre des Don Quichotte in Verbindung mit dem Volk, wie ich es dort sah".

Fand Hodler hier vielleicht einen dem seinen verwandten Genius? Und wurde er durch dessen Kunst in eigenen, dunkel geahnten Bestrebungen bestätigt? Sah er etwa hier eine Verarbeitung der Lebenswirklichkeit vor sich, die ihm gemäßer, kongenialer war als die in der Malerei der alten spanischen Meister? Trifft das zu, so würde das auf einen tiefgreifenden Zusammenhang zwischen der Kunst beider hindeuten. Darf also geschlossen werden, daß Hodler aus der Lektüre des spanischen Dichters eine Wegleitung empfing, die sich später, in seiner meisterlichen Kunst als fruchtbar erwies? Und die ihn vielleicht seinem eigenen, besondern Malstil zuführte?

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0183
gefördert durch die DFG

Um diese Dinge zu klären, müssen wir etwas weiter ausgreifen und Hodlers Kunsttheorie, die er selbst gern erläuterte, etwas näher beleuchten.

Noch in den Jahren, in denen Hodler um seine volle Geltung rang, hatte er Gelegenheit, in einem Vortrage sich über die Prinzipien seiner Malerei zu äußern. Dieser fand in Freiburg i. Ue. am 12. März 1897 statt, also zu jener Zeit, wo gerade der Streit um die Marignano-Fresken am heftigsten tobte. Hodler hat bei jener Gelegenheit seinen Parallelismus erklärt, jene Art der Formgebung also, auf deren Erfindung er nicht wenig stolz war. Immer wieder betonte er, daß er derjenige sei, der den Parallelismus zuerst praktisch in die Malerei eingeführt habe und daß sein ganzes künstlerisches Werk mit der Richtigkeit oder Unrichtigkeit dieses Prinzips stehe oder falle.

Worin besteht nun aber der Parallelismus Hodlers? Als großes Kompositionsprinzip tritt er uns in den philosophischen Bildvorwürfen Hodlers entgegen: in der „Nacht", dem „Tag", in der „Eurhythmie", den „Lebensmüden" und der „Wahrheit". In jenen Gruppenbildern also, die auf der Leinwand einen bekenntnishaften Gedanken vermittelst der übereinstimmenden Mimik einer Reihe von Figuren klar, ergreifend und nachhaltig zum Ausdruck bringen.

Von einem Parallelismus der Linien ist da freilich wenig zu spüren. Der Name ist zufällig und nicht ganz sinngemäß. Tatsächlich handelt es sich um eine Häufung ähnlicher Effekte, wodurch der malerische Ausdruck ins Große gesteigert wird. Um eine Wiederholung desselben Motivs geht es, das dadurch in seinem Sinn um so klarer gemacht wird. Die Bezeichnung Parallelismus rührt aber davon her, daß Hodler von der Steigerung der Wirkung durch Häufung des Gleichen zuerst beim Anblick eines Waldinnern ergriffen wurde, wo die wiederholte Umrißlinie der Stämme den Eindruck von Parallelen ins Große hob.

In jenem Vortrag nun erklärte Hodler geradezu: „Parallelismus nenne ich jede Art von Wiederholung". (Bender, Kunst Hodlers I. 215.) Das Wesen des Parallelismus ist also die Wiederholung derselben Form oder desselben Gegenstandes, nicht die Symmetrie oder Proportionalität der einzelnen Teile der Bildfläche, wie man nach jenen genannten Gemälden etwa vermuten könnte. Nur der Umstand, daß bei symmetrischer Anordnung der Figuren um eine Mittelachse der zugrunde liegende kompositionelle Gedanke (d. h. die nachdrückliche Wiederholung desselben Motivs) unausweichlich erkannt und begriffen werden muß, hat Hodler später dazu geführt, eine hochgradige Abgewogenheit der Bildteile anzustreben, ohne daß diese einen andern Sinn hätte als eben den, die Wiederholung des Gleichen augenfällig zu machen.

In diesem Sinne zeigt also die „Nacht" das Thema des Schlafes in mehrfacher Variation. Ebenso läßt die „Wahrheit" den Abscheu der Menge vor dem Licht in der Mimik mehrerer Figuren hervortreten und zeigen die „Lebensmüden" und die „Enttäuschten" (ebenso wie die „Eurhythmie") den Ausdruck der Desillusion, der radikalen inneren Gebrochenheit, der höchsten erschütterten Verzweiflung am Leben auf mehreren einander ähnlichen Gesichtern.

Der künstlerische Gedanke tritt hier überall um so mächtiger und überwältigender in Erscheinung, weil er sich auf der Bildfläche unverkennbar wiederholt. Die Voraussetzung für die gewaltige Wirkung dieser philosophischen Bildersprache eines ungeheuren Pessimismus ist aber ihre völlige Loslösung von einem realistischen Hintergrund, womit der Eindruck einer rein imitativen Kunst vermieden wird. Wir sehen denn auch, wie Hodler von der „Nacht" an, die 1890 zum erstenmal den Parallelismus siegreich zur Darstellung brachte, in der Behandlung des landschaftlichen Hintergrundes immer selbstherrlicher verfährt, indem er ihm durch starke Stilisierung immer klarer eine bloß symbolische Bedeutung zuerkennt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0184
gefördert durch die DFG

Nun ist offenbar, daß dieses selbe Darstellungsprinzip der Häufung und der Gewinnung von Größe der Form durch die Wiederholung desselben Motivs auch in Cervantes' „Don Quichotte" herrscht. Seine Eigenart als hyperidealistischer Ritter enthüllt der Held in einer langen Reihe von Abenteuern, die er mit seinem Freund und Diener Sancho Pansa besteht und die immer wieder denselben tragikomischen Verlauf nehmen. Bei aller Variation des Äußerlich-Tatsächlichen ist der Sinn dieser Vorfälle stets der nämliche, der daher vom Leser mit sich steigerndem Entzücken genossen und durchschaut wird.

In der „Nacht" tritt das parallelistische Kunstprinzip ganz unvermittelt und wie ein Wunder in Hodlers Malerei auf. Das Bild besitzt keine Vorläufer. Es sind auch keine Kartons dazu vorhanden. Wie durch eine Eingebung geleitet ist Hodler zu seinem neuen Darstellungsverfahren gekommen. Darf da nicht vermutet werden, daß eine vielleicht unbewußte Beeinflussung durch die Literatur statthatte? Kann nicht die Erinnerung an jenes dichterische Werk mitgewirkt haben, von dem Hodler bekennt, daß er seinerzeit aufs tiefste von ihm beeindruckt wurde? Das ihn damals sogar dazu verlockte, es zu illustrieren?

Ein Zusammenhang wäre in der Tat kaum von der Hand zu weisen, wenn sich dartun ließe, daß Hodler in seinen Lehrjahren nicht nur Maler war, sondern sich als ein tiefsinniger Grübler mit allerlei andern Dingen innerlich beschäftigte. Wenn sich zeigen ließe, daß er sich mit Literatur eingehender befaßt hat und daß er der Meinung war, sein Prinzip des Parallelismus gelte nicht bloß in der Malerei, sondern auch außerhalb von ihr, in der Literatur und im Leben. Alles dies trifft tatsächlich zu. Außerdem aber läßt sich zeigen, daß eine ähnliche Beeinflussung von einem Kunstgebiet zum andern auch sonst noch vorkommt. Es ist bekannt, daß Goethe seine Auffassung der Antike aus der Anschauung bildender Kunst gewann und daß er deren „edle Einfalt und stille Größe" an den Überresten von Werken klassischer Skulptur und Architektur in Italien studierte, bevor er daran ging, ihren Geist seiner „Iphigenie" einzuhauchen.

Hodler selbst bekannte von seinem Parallelismus, er sei nicht nur ein Kunst-, sondern ein Welt- und Lebensprinzip. Er verwies auf die Darstellungsweise bei Homer, wo die vielen geschilderten Zweikämpfe der Helden vor Ilion den Eindruck einer einzigen ungeheuren Schlacht hervorrufen. (Vgl. Loosli, Hodler, Bd. I, S. 80.)

Von einer Wiese, auf der ungezählte gelbe Blumen stehen, empfängt man nach Hodler einen stärkeren Eindruck, als von einer solchen mit Blumen von verschiedener Farbe. „Wenn man über eine Wiese hinblickt", äußerte er, „wo nur eine einzige Art von Blumen sich dem Auge bietet, wo z. B. die Blüten des Löwenzahns sich in hellem Gelb von dem grünen Grunde des Rasens abheben, so wird man einen Eindruck von Einheit empfinden, der in Entzücken versetzt. Ich bemerke, daß die Wirkung größer sein wird, der Eindruck stärker, als wenn sich eine Mischung von Blumen da vor uns ausbreitete, die in Farbe und Form verschieden sind". Die gleiche Beobachtung nun konnte aber Hodler bei der Lektüre des „Don Quichotte" machen, daß nämlich der Eindruck der Episoden des Romans sich dadurch zusehends steigert, daß sie immer wieder den einen Grundgedanken des Werkes wiederholen, der in der phantastischen, hochfliegenden und weltüberwindenden Ritterlichkeit des tapfern Manchaners gelegen ist. Will man also bei Hodlers Erfindung des malerischen Parallelismus seiner Lektüre des „Don Quichote" nicht geradezu eine entscheidende Rolle zubilligen, wozu alle Ursache vorhanden wäre, so muß man mindestens zugestehen, daß zwischen der Kompositionsweise des Cervantes in seinem Hauptwerk und dem Aufbau der parallelistischen Gemälde Hodlers eine verblüffende Verwandtschaft besteht.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0185
gefördert durch die DFG

Besprechungen

Tudor Vianu: Ästhetik. (2 Bände: Erster Band 1934, 286 Seiten; Zweiter Band 1936, 244 Seiten.) Verlag „Fundatia pentru Arta si Literatura, Regele Carol II", Bukarest.

Was wir gleich am Anfang über dieses von dem Professor der Ästhetik der Bukarester Universität verfaßte Werk vorausschicken müssen, ist, daß es ein System der Ästhetik, eine erschöpfende und einheitliche Vorführung der das Schöne betreffenden Probleme darstellt, das für die rumänische philosophische Kultur von besonderer Wichtigkeit ist. Natürlich haben die Rumänen auch schon vor dem Erscheinen der Ästhetik des Prof. Vianu eine Reihe wertvoller und bedeutender Studien und Werke gehabt. (Über die letzten Werke können die Leser dieser Zeitschrift in der geschichtlichen Darlegung des Prof. Vianu: „Ästhetische und kunstwissenschaftliche Arbeit in Rumänien", Bd. XXVII, Heft 3, 1933, Näheres erfahren.) Vianu selbst gab den „Dualismus der Kunst", „Die Dichtkunst Eminescus" und „Die Kunst und das Schöne" usw. heraus. Diese Studien und Werke waren aber entweder fragmentarisch oder sehr speziell, da sie nur gewisse ästhetische Probleme oder nur gewisse Seiten des Schönen, wie zum Beispiel das Literarisch-Schöne, behandelten. Zur Erforschung der Literatur-Ästhetik haben die Rumänen wertvolle Studien und Aufsätze beigetragen, aber erst Prof. Vianus Werk betrachtet die Probleme der Ästhetik in ihrer Ganzheit und behandelt sie systematisch. Vianu untersucht das Problem des natürlich und ästhetisch Schönen. Seine Meinung steht mit der so vieler anderer Ästhetiker im Einklang, insofern er fordert, daß die Ästhetik sich mit dem schönen Künstlerischen, nicht aber mit dem natürlich Schönen beschäftigen müsse. Er stellt ferner das Problem der für die Ästhetik verwendbaren Methoden. In dieser Beziehung ist der Verfasser überzeugt, daß die wenigen verschiedenen Grundprobleme, die von der Ästhetik gelöst werden müssen — das künstlerische Schaffen, die Struktur des Kunstwerkes und die Aufnahme des letzteren —, mit Hilfe einer einzigen Methode, welcher Natur diese auch sein mag, nicht erschöpfend erklärt werden können. Die Ästhetik bedarf vielfältiger und verschiedener Methoden, um ihren Stoff meistern zu können. Deshalb nennt und verwendet Vianu eine ganze Reihe verschiedener Methoden: die erklärende Methode, die vergleichende Methode, die phänomenologische Methode, die introspektive Methode, die untersuchende Methode, das Experiment. Jede dieser Methoden spielt ihre eigene charakteristische Rolle. Wenn zum Beispiel die Rede von der Erfassung der Struktur des Kunstwerkes ist, dann wird die phänomenologische Methode am Platze sein. Wenn es sich aber um die Auffassung des Kunstwerkes handelt, dann werden die Methoden der Introspektion zusammen mit der objektiven Beobachtung am geeignetsten sein. „Das ästhetische System, das auf den folgenden Seiten erläutert werden wird", sagt Vianu, „wird auf diese Weise ein Material benützen, das uns ermöglicht, bis zu den äußersten Grenzen der Beobachtung vorzudringen, und wird alle Methoden verwenden, die sich während der modernen Forschung als fähig erwiesen haben, zu guten Schlußfolgerungen zu gelangen. Die Einseitigkeit des Materials oder der Methoden,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0186
gefördert durch die DFG

für die sich so viele der gegenwärtigen Systeme der Ästhetik entscheiden, um die Einheit und die ausdrückliche Beschränkung des Aufbaues zu sichern, muß nach meiner Meinung immer verurteilt werden. Ein beschränktes Material und wenige Methoden können natürlich nur beschränkte Bilder aus dem weiten Gebiet der ästhetischen Probleme vor Augen führen. Es sind zweifellos nur besondere, beschränkte Gesichtspunkte aus der ganzen, wahren Masse der Erscheinungen, die, um gekannt zu werden, einer einzigen adäquaten Methode bedürfen, die mit Folgerichtigkeit und Ausschließlichkeit gehandhabt werden muß. Wer aber ein möglichst umfassendes Bild seiner Wissenschaft und deren modernen Ergebnisse entwerfen will, wird natürlich keinen der Forschungswege verabscheuen, deren Natürlichkeit klar zu Tage liegt" (Seite 37—38).

Betreffs des theoretischen Charakters der Ästhetik steht Vianu auf dem Standpunkt, daß die Ästhetik nicht nur mit Feststellungen arbeitet, sondern auch eine Wissenschaft ist, die mit N o r m e n und V o r s c h r i f t e n arbeitet, die uns sagen, „wie der Bau des Kunstwerkes ist und wie sich das Schaffen des Künstlers und die Anschauung des Liebhabers entwickeln muß". Für diese Paarung der Feststellung und der Erklärung mit der Normgebung findet Vianu den Grund in „der grundlegenden Tatsache ..., daß die Kunst eine geschichtliche, dem Einflusse der sozialen Bewegungen und Lebensbedingungen unterworfene Wirklichkeit ist, aber zugleich auch, als einfacher ästhetischer Aufbau betrachtet, eine unabhängige, der Bewegung und dem geschäftlichen Relativismus überlegene und nur von den immanenten Normen festgestellte Einheit bildet". Vianu fügt hinzu, daß, wie sehr auch die moderne Richtung der bloßen Erklärung betont sein mag, diese dennoch die Richtung des Normalisierens nicht zurückdrängen wird. Allerdings begnügen sich manche Wissenschaften mit bloßen Erklärungen; es gibt aber auch andere, die die Normen nicht entbehren können, und zu diesen Wissenschaften gehört gerade die Ästhetik. Die Normen betreffen sowohl das künstlerische Schaffen wie auch die Betrachtung.

Nach der Klärung dieser Vorfragen beschäftigt sich Vianu mit den eigentlichen ästhetischen Problemen. Unserem Verfasser nach bildet das künstlerische Schöne einen Wert, und zwar einen ästhetischen Wert. Er macht einen scharfen Unterschied zwischen Gütern und Werten: „Die Güter sind Gegenstände der konkreten Erfahrung, mit deren Hilfe man gewisse Bedürfnisse unserer physischen oder moralischen Person befriedigt. Die Werte sind aber ideale Kategorien, durch die die gegebenen Rohtatsachen des Seins sich in Güter verwandeln." Die Rolle des Geistes ist wesentlich für den ästhetischen Wert, wie übrigens für jedweden Wert; der Gegenstand wird dann ästhetisch, wenn wir ihn durch einen Vorgang der Erkenntnis dem ästhetischen Wert unterordnen. Die Dinge, mit denen die ästhetischen Werte in Zusammenhang stehen, werden in Güter verwandelt, nicht aber in Werte. Zwischen „Wert" und „Gut" gibt es grundlegende Unterschiede. Was an dem ästhetischen Werte teilnimmt, sind nicht die Dinge, noch die als das Gegebene einer praktischen Erfahrung betrachteten Tätigkeiten, sondern ihre Erscheinung. Nicht das Bild, nicht das Standbild, nicht das Spiel des Künstlers an sich sind schön, sondern nur die Art, in der sie erscheinen, das heißt, jene idealen Wirklichkeiten in Zusammenhang mit dem Bewußtsein, denen wir gar keine Existenz mehr zuschreiben könnten, sobald der Funke der Erkenntnis erlischt. Was sich also unter dem Einflusse des ästhetischen Wertes in Güter verwandelt, sind also nicht die Gegenstände, sondern nur gewisse Erscheinungen der Erkenntnis" (S. 65).

Zum Bau des Kunstwerkes übergehend, erörtert Vianu das Problem des Verhältnisses zwischen Kunst, Technik und Natur, ebenso das des Verhältnisses zwischen Form und Inhalt, um sich dann umfassender mit den aufbauenden Momenten

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0187
gefördert durch die DFG

des Kunstwerkes zu befassen, die er phänomenologisch behandelt. Er unterscheidet bei den Kunstwerken vier Momente: die Absonderung, die Anordnung, die Verklärung und die Idealisierung. Hier hebt er den a r e a l e n Charakter des Kunstwerkes hervor. Real ist alles, was den Willen beherrscht, was unsere praktische Erfahrung beeinflußt. In diesem Sinne ist auch ein Trugbild eine Wirklichkeit, wenn es unsere Taten und unser Verhalten entscheidend beeinflußt. In dem Augenblicke aber, in welchem das Trugbild unseren Willen nicht mehr beherrscht, sondern als Scheinbild erkannt worden ist, das heißt als eine einfache subjektive Projektion unseres Verstandes, dann hört es auf, noch real zu sein, und wird irreal oder ideal. Die Kunst ist auch ideal, aber ihre Idealität trägt ein ganz besonderes Merkmal: die Kunst besitzt eine a r e a l e Idealität. Die Kunst, als ästhetische Einheit, hat nicht den Zweck, eine Einbildung hervorzurufen oder diese zu verbessern, weil sich ihr Anschein in einem Gebiet entwickelt, das sich außerhalb der Unterscheidung von Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit befindet, und zwar auf dem Gebiete der Arealität." Vianu betont, daß die Kunst nur als ä s t h e t i s c h e E i n h e i t b e t r a c h t e t areal ist, daß sie sich wegen der außerästhetischen Elemente mit dem praktischen Leben verwebt und so eine unbeschreibbare Wirklichkeit besitzt.

In dem „Künstlerische Typen" betitelten Abschnitt behandelt Vianu dieses Problem im Zusammenhang mit den vier konstitutiven Momenten des Kunstwerkes. Er zeigt, daß grundverschiedene Aspekte vorhanden sind, je nachdem von einem Heiligen, von einem beachtenswerten oder von einem gewöhnlichen Menschen die Rede ist; er zeigt, wie wir eine transzendentale Landschaft, eine immanente Landschaft und eine tote Natur haben, wenn es sich um die Beziehung zwischen Mensch und Natur handelt, und wie das Moment der Realitätseinordnung sich in der Kunst in zwei verschiedenen Arten wiederspiegelt: einer, der die Realität in statische Einheiten, der andere, der die Realität in dynamische Einheiten darstellt, was Vianu dazu veranlaßt, über einen Eleatismus oder einen Heraklitismus in der Kunst zu sprechen; ferner zeigt er, wie die Kunstdarstellungen sich auf die Trennung von Tastsinn und Sehsinn stützen, indem er abwechselnd bald das eine oder das andere dieser Elemente betont, was die plastische Vision und die malerische Vision hervorruft. Zum Schluß zeigt er, daß wir auf Grund der Tatsache, daß die künstlerische Auffassung den Gegenständen entweder nur das Allgemeine oder ihre charakteristischen Merkmale absieht, den idealistischen und den realistischen Typus erhalten. Nachdem er das Problem des Stiles und das der Klassifizierung der Kunst nur kurz gestreift, wird das Problem der Kunstheteronomie weitläufig besprochen. Hier werden mit feinem kritischem Gefühl eine Fülle ästhetischer Fragen behandelt, die mit verschiedenen sozialen Erscheinungen in Verbindung stehen.

Ferner befaßt sich Vianu mit dem Problem der Struktur und des künstlerischen Schaffens, sowie auch mit dem Problem der Auffassung des Kunstwerkes. Als Eigenschaften der künstlerischen Struktur analysiert er mit hervorragendem psychologischem Verständnis ihre vier Momente: die Anschauung, die seelische Tiefe, die schaffende Einbildungskraft und die Kraft des Ausdruckes. In demselben Kapitel zeigt er uns die charakteristischen Merkmale des Genies und des Talentes, sowie auch die Unterschiede zwischen diesen beiden Schöpfertypen.

Beim künstlerischen Schaffen unterscheidet er ebenfalls vier grundlegende Momente: die Vorbereitung des Werkes, die Eingebung, die Erfindung und die Ausführung und betont gleichzeitig die Rolle, die die rationellen und irrationellen Elemente im Schöpfungsprozeß spielen.

Nachdem Vianu die Schöpfungstypen und die Schöpfertypen festgelegt hat und er die außerästhetischen oder, wie er sie nennt, die heteronomischen Motive des

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0188
gefördert durch die DFG

Kunstwerkes festgelegt hat, schreitet er zum dritten Grundproblem der Ästhetik, nämlich zum Problem der Aufnahme des Kunstwerkes. Er unterscheidet auch hier die ästhetischen Elemente von den außerästhetischen und gibt die Quellen an, die das Gefallen in der Kunst hervorrufen.

Wenn er sich das Problem der Schätzung des Kunstwerkes stellt, zeigt uns Vianu, sich auf geschichtliche Einflüsse stützend, was der Geschmack ist, wie die Wertung urteilt und welche Kriterien sie benützt, um zu einer Abstufung der Kunstwerke zu kommen.

Das Werk schließt mit dem Problem der ästhetischen Kategorien, dem Schönen und dem Häßlichen, dem Komischen und dem Humoristischen, dem Anmutigen, dem Erhabenen und dem Tragischen. Auch hier zeigt uns Vianu feine und interessante Unterschiede.

Aus dem bisher Dargelegten kann man leicht ersehen, daß der Verfasser die ästhetischen Probleme in ihrer ganzen Ausdehnung umfaßt. Er stellt sich alle diese Probleme im Lichte der modernsten Forschungen, bringt Verbesserungen, originale Lösungen und trägt so zum Fortschritt der ästhetischen Wissenschaft bei.

Zwei Gedanken liegen dem Systeme der Ästhetik Vianus zu Grunde: Der erste, daß die Kunst der vollendetste Ausdruck der Arbeit ist, und der zweite, daß sich die Gesellschaft mit Hilfe der Technik einer Entwicklungsstufe zuwendet, in der das Ästhetische eine immer größere Rolle spielen wird. Vianu erkennt an, daß die Verminderung des politischen und sozialen Einflusses der Aristokratie einen ungünstigen Einfluß auf die Kunst ausgeübt hat. Dieser Nachteil hat aber einen Ausgleich gefunden; denn wenn man auch keine aristokratischen Schlösser mehr baut, werden doch staatliche, städtische und nationale Bauten errichtet. „Wer die Landschaften moderner Länder durchreist, hat auch Gelegenheit, die Tiefe dieser Arbeiten zu bewundern, die die Schönheit der Natur mit der Schönheit der Kunst verbinden. Landstraßen und Brücken, die Ausführung von Verstärkungen, das Eindämmen, drücken der Landschaft den Stempel des menschlichen Eingriffes auf und gestalten das urwüchsige Antlitz unseres Planeten in ein menschlicheres, sympathischeres um, in dem sich unser soziales Gefühl gern wiederfindet. Das Abwechseln von Urwüchsig und Einfach mit den Arbeiten der Wissenschaft und Zivilisation zeigen dem Wanderer ein modernes Drama, wie wir die Natur niedergezwungen haben“ (S. 267).

Wir müssen noch hervorheben, daß die Art der Darstellung des Werkes hervorragend ist, eine Kunst, in der Vianu schon als Meister anerkannt ist. Ganz überflüssig ist es, die große Bedeutung dieses Werkes für die rumänische philosophische Kultur noch zu unterstreichen.

Bukarest. N. Bagdasar.

Max Geisberg: Die Stadt Münster. Fünfter Teil: Der Dom. (Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Bd. 41.) Münster i. Westf. 1937.

Die Aufgaben, denen sich die gegenwärtige Forschergeneration der Kunstgeschichte mit erhöhtem Eifer wieder zuwendet, sind vornehmlich solche der Stoffsammlung und Stoffordnung. Die mit neuem Einsatz junger Forscher betriebene rasche Vollendung der Bestandsaufnahme der Deutschen Kunstdenkmäler (nach dem Fünfjahresplan des Tages für Denkmalpflege 1933), die Inangriffnahme des „Reallexikons zur deutschen Kunstgeschichte“ (Otto Schmitt), die Sammlung und Auswertung geschichtlicher Quellen (Rott, P. J. Meier, Wackernagel u. A.), die zunächst nur ordnende Zusammenstellung von Denkmälern einer Epoche, einer Landschaft oder eines Materials lassen erkennen, daß nach der gewaltigen kunstwissenschaftlichen und geistesgeschichtlichen Aufweitung der Kunstgeschichte in den letzten Jahr-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0189
gefördert durch die DFG

zehnten ein Schrumpfungsprozeß die große Front der Forscher in stärkerem Maße wieder zu den Sachgütern und der Spezialisierung zurückfluten läßt, und daß eine mehr positivistische Verschanzung im Mutterboden der Geschichtswissenschaft eine allgemeine Erscheinung ist.

Eine solche Überlegung rechtfertigt auch in besonderer Weise die Anzeige des vorliegenden, monumentalen Inventarwerkes über den Dom zu Münster in diesen, allgemein kunstwissenschaftlichen Fragen gewidmeten Blättern. Wird doch an diesem hervorragenden Werk (wie auch an dem gleichzeitig erscheinenden Inventarband über den „Dom zu Köln“ von Paul Clemen) beispielhaft deutlich, zu welcher kaum noch übersehbaren Stoffmasse die kunstgeschichtliche Forschung immer mehr anschwillt, während die Forschung nach dem Sinngehalt, dem Kräftespiel geschichtlichen Werdens und die Sonderung des Wesentlichen aus der uferlosen Vielfalt wieder stärker in den Hintergrund gedrängt werden.

Nun aber nicht etwa, daß hier die Stoffülle nicht in überlegener Weise geordnet, geschichtet und übersichtlich gestaltet wäre, dürfen wir doch gerade in Geisberg (dem Herausgeber des „Deutschen Einblattholzschnittes“ und anderer Standardwerke) einen bewährten Meister in der Bändigung und übersichtlichen Ordnung einer unabsehbaren Stoffülle sehen. Wohl aber ist in diesem Werk in besonderer Weise das fruchtbare Ineinandergreifen von Ortsgeschichte und Kunstgeschichte, von gewissenhafter philologischer Quellenforschung und ausladender archäologisch-kritischer Werkbeschreibung in einem Maße zu beobachten, wie es bisher wohl nur in ganz wenigen Inventarwerken (vergleichbar nur etwa die Bände über die Domkirchen zu Erfurt, Speyer, Wien oder Köln) gegeben gewesen ist. Die fast einmalige persönliche Rückbeziehung auf eine Ahnenkette von aufs engste mit der Geschichte der Stadt und ihrer Baudenkmale verknüpften Historikern der Familie Geisberg hat hier ein Wunderwerk an Verdichtung geschichtlicher und kunstgeschichtlicher Materialien entstehen lassen, das als die eigentliche Krönung des auf sechs Bände geplanten Inventarwerkes der Stadt Münster gelten darf. Daß aber das Historische uns in diesem kunstgeschichtlichen Werk als das meist Hervorstechende erscheint, möchte ich als ein charakteristisches Zeichen für die Richtung der Kunstgeschichtsforschung und ihrer meisten Neuerscheinungen ansprechen.

Ordnung und philologische Textgestaltung eines so umfangreichen Inventarwerkes sind auch als literarische Form der Kunsthistorie einer Stadt und eines einzigen Monumentes durchaus etwas Vereinzeltes und geben der allgemeinen Kunstwissenschaft Anlaß, diese die einfachen Verzeichnisse der üblichen staatlichen Inventare überschreitende Form der Kunstgeschichtsschreibung methodisch zu würdigen. — Nach einer Übersicht über die körperschaftliche Entwicklung der Domkirche und einer Nennung ihrer Bauteile werden zunächst getrennt Literatur, Quellen, Ansichten und geschichtliche Nachrichten in zeitlicher Folge erschöpfend aufgeführt. Sodann setzt in voller Breite die eigentliche „Baugeschichte“ ein, das ist eine Baubeschreibung in zeitlicher Folge der Bauentwicklung an Hand der jeweils erhaltenen einzelnen Bauteile: Der Dom des Hl. Ludger, Ottonischer Dom, Bischof Dodos, Westwerk um 1192, der Staufische Dom gesondert in seinen einzelnen Bauteilen nebst den späteren Zufügungen. Daran schließt sich das Verzeichnis der unbeweglichen und beweglichen Kunstwerke an, die, soweit sie nicht schon zuvor in situ bei den ihnen gleichzeitigen Bauabschnitten behandelt waren, nicht ganz übersichtlich teils nach topographischen, teils nach gegenständlichen Gesichtspunkten angeordnet sind, wobei einzelne Abschnitte (der Lettner, die astronomische Uhr) sich wieder zu kleinen kulturgeschichtlichen Monographien auswachsen. So sind Baugeschichte und Baubeschreibung innig verknüpft und durch Einflechtung von weitschichtigen Quellen-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0190
gefördert durch die DFG

zitaten und geschichtlichen Nachrichten, durch Einbeziehung kunstgeschichtlicher Erörterungen, Darstellung und kritische Auswertung der bisherigen Forschung und ihrer vielverzweigten Meinungen, ja gelegentlich gemeinverständlicher Erläuterungen (so z. B. über die Form der Domikale, S. 82 u. Taf. XXX) durchgehend so aufgeweitet und vielschichtig durchwirkt, daß das Ganze mehr den Charakter einer umfassenden, durch verschiedene Tiefenschichten führenden methodischen Untersuchung und bau- und kunstgeschichtlichen Biographie des Domes denn den eines schlicht beschreibenden Inventarverzeichnisses gewonnen hat. Diese Anordnung weicht in ihrer Durchdringung von geschichtlicher Erörterung und einfacher Beschreibung des heutigen Zustandes stark von der auch bei Inventaren gleicher Bedeutung (etwa dem über den Stefansdom von Hans Tietze) innegehaltenen Trennung zwischen Baugeschichte und Baubeschreibung, zwischen Forschung und Katalog ab. Diese Vermischung ist natürlich methodisch fruchtbar, kommt der Forschung und ihrer Zusammenfassung zugute und fesselt den Leser mit der teppichartigen Buntweberei einer spannenden Erzählung bei weitem mehr als die Nüchternheit üblicher Inventare; aber sie hemmt oft die sachliche Übersichtlichkeit, zumal in der Anordnung des Stoffes manche Eigenwilligkeit die Gliederung noch weiter durchbricht oder verunklärt und erschwert die handliche Benutzung zur schnellen Orientierung. Leider fehlt eine kurzgefaßte baugeschichtliche Übersicht als Wegweiser. So ist dieses Werk zugleich ein sehr Einmaliges, aber auch ein sehr Persönliches. Die Summe einer Lebenserfahrung, das gereifte Urteil eines durch Jahrzehnte um den Dom bemühten Forscherlebens ist in das Werk eingeschlossen; und wenn hier der auch sonst bei Inventaren erstrebte entsagende Verzicht auf Erörterung und Abwägung der Forschungslage wenig geübt ist, so wird diese Haltung angesichts der Gewichtigkeit des Geisbergschen Urteils doch überwiegend dankbar begrüßt werden. Wenn auch einzelne Teile etwa über stilistische Ableitungen oder zeitliche Bestimmungen bei sich änderndem Stand der zeitgebundenen Forschung veralten könnten, so wird das ganze Werk als Fundgrube und als einzigartige Leistung nie veralten und kaum ausgeschöpft werden können.

In der Darstellung und auflockernden Einbeziehung des Geschichtlichen ist hier eine einmalige Leistung vollbracht, wie sie nur eine durch ein Lebensalter so eng mit der Forschung ihrer Heimatstadt verknüpfte und so souverän aus der großen philologisch-historischen Tradition des 19. Jahrhunderts schöpfende Persönlichkeit wie Max Geisberg leisten konnte, ein seltener Glücksfall, keine zu verallgemeinernde Forderung. Gleichzeitig ist hier an Umfang wie an Ausführlichkeit wohl ein Non plus ultra erreicht. So ist der Kunstwissenschaft in einem solchen Werk, dem Geschenk einer älteren Generation in einer neuen Zeit, das seine verpflichtende Wirkung nicht verfehlen wird, zugleich erneut die sehr ernsthafte Frage gestellt, was nun werden soll, welcher Neubau über diesem unerhört verfestigten und erbreiterten Fundament der Denkmälerbearbeitung und Stoffsammlung sich eines Tages noch erheben soll. Denn Wölfflins Zeugnis (aus dem ehernen Jahr 1915): „Wir alle sind ja darin einig, daß, wenn der Denkmälerbestand vollkommen geordnet ist, die eigentliche kunstgeschichtliche Arbeit erst beginnt“ verpflichtet die Nachfolgenden, nicht in resignierter Beschränkung diese Welt wie eine untergegangene zu betrachten und philologisch zu präparieren, sondern wieder methodisch durchaus im Sinne des Begründers der Kunstgeschichte, Johann Joachim Winckelmann, die Fülle der Erscheinungen auf ihren die Gegenwart und ihre Triebkräfte befruchtenden Wert hin zu befragen und in ihren geschichtsgültigen Erbwerten der eigenen völkischen Geschichte zu verlebendigen.

Greifswald. Ludwig Rohling.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0191
gefördert durch die DFG

Walter Goetz: Das Dantebildnis. Hermann Böhlaus Nachf. Weimar 1937.

Über das Aussehen Dantes wissen wir verhältnismäßig gut Bescheid. Die Glaubwürdigkeit der Zeugnisse (Skelett, Bildnis und zeitgenössische Schilderung) ist keineswegs von der Hand zu weisen. Gewisse Unstimmigkeit darüber, ob die Divergenz zwischen Unter- und Oberlippe, die dem Gesicht das persönliche Gepräge gegeben haben muß, durch Hervorstehen der oberen über die untere oder umgekehrt sich ergeben hat, scheint nicht von Bedeutung und muß in einem Fall auf Verwechslung beruhen. Woher kommt es aber, daß uns das zeitgenössische Danteporträt trotz aller Treue so wenig befriedigt? Und nicht nur uns, sondern schon die kommende Generation? Es erscheint daher keineswegs abwegig, wenn der Verfasser den Versuch macht, nicht das wirkliche Bildnis Dantes, wie es uns überliefert ist, zur Grundlage seines Buches zu machen, sondern das „endgültige", das sich im Laufe der Zeit als Vorstellung aus dem überlieferten und der Anschauung, die wir von dem Dichter und Menschen haben, entwickelt hat.

So wenig aber ein sogenanntes „literarisches Porträt" uns ein wirkliches Bild eines Dichters liefert, so wenig führt uns ein solches bildmäßiges Danteporträt dem Dichter des Inferno irgendwie näher. Es zeigt aber eines deutlich: daß wir nämlich in den Jahrhunderten bisher noch keinen einwandfreien Weg zu dem Kunstwerk und seinem Schöpfer gefunden haben, weil wir es ablehnen, den direkten, den über Giotto, zu gehen. Wir behaupten, das Bildnis Giottos könne nicht ähnlich sein, weil die darin liegende Zagheit der divina commedia nicht entspräche. Wir machen mit Lionardo Bruni Aretino der Lebensbeschreibung Boccaccios den Vorwurf, mit Unrecht „das Schwere und Inhaltvolle dieses Lebens mit Schweigen übergangen" zu haben. Wenn aber gerade unsere Auffassung von Dante nun falsch ist? Was hindert uns eigentlich immer, den Versuch zu machen, einmal mit Giotto und mit Boccaccio die „Göttliche Komödie" zu lesen? Dies bleibt eine bisher ungelöste Aufgabe. Aber gerade das vorliegende Buch mit seinem abgezogenen Idealbild der späteren Jahrhunderte könnte uns dazu helfen, vor dem Widerspruch zwischen uns und Giotto nicht einfach die Waffen zu strecken, sondern dem Rätsel auf den Grund zu gehen und das Zeitbild Dantes, das heißt: den Stil und die Weltanschauung des 14. Jahrhunderts, dessen genialster und somit auch folgerichtigster Vertreter er war, herauszuschälen.

Schwerin. Margarete Riemschneider-Hoerner.

P. Johansen: Renaissance. Entwicklung der künstlerischen Probleme in Florenz-Rom von Donatello bis Michelangelo. H. Hagerup (Kopenhagen) und Otto Harrassowitz (Leipzig) 1936. 396 S. mit 284 Abb. im Text. 4°.

Den Anreiz zur nachfolgenden Würdigung des Buches hat sein Untertitel geboten, da die Fragestellung sich mit zwei vormals an dieser Stelle von mir besprochenen Werken zu berühren scheint. Bei näherem Zusehen wird man darin freilich alsbald enttäuscht. Johansen unterwirft weder wie Fr. Landsberger (vgl. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. K.Wiss. 1923, H. 2) die künstlerischen Einzelaufgaben der Renaissance einer systematischen noch wie D. Frey (vgl. ebenda 1929, H. 1) einer geistesgeschichtlichen Betrachtungsweise. Diese bleibt vielmehr eine kunst-, ja eine künstlergeschichtliche mit Beschränkung auf die allein als führende anzuerkennenden Meister, wenngleich unter ästhetischen Gesichtspunkten und nicht nur unter ständiger Bezugnahme auf Vasari, sondern auch unter gelegentlicher auf die Theoretiker (Alberti, Lionardo u. a. m.). Die Probleme werden durch die Grundbegriffe „Form, Raum, Bewegung, Ausdruck, Rhythmus und somit Leben, Gefühl, Handlung" gekennzeichnet. Ein vertieftes Verständnis der Kunstentwicklung und zumal der einzel-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0192
gefördert durch die DFG

nen Künstlerpersönlichkeiten konnte gewiß auch auf diesem Wege erreicht werden, verraten doch die Ausführungen des Verf. bis in den sprachlichen Ausdruck die kunstwissenschaftliche Schulung an der Denkrichtung seines in Deutschland viel zu wenig berücksichtigten Vorgängers, des dänischen Kunstforschers Julius Lange. Die stärksten Einwände fordert indessen die in der Einleitung begründete einseitige Einstellung Johansens zur Frage nach den Quellen und dem Wesen der Renaissancekunst heraus, wenn er in ihr nur eine durch künstlerische und wissenschaftliche Erkenntnis gesteigerte Fortsetzung der Gotik erblickt. Verfehlt ist schon die Auffassung der letzteren als einer Urschöpfung rein nordischen Naturgefühls im Gegensatz zur stilisierten christlichen Kunst orientalischen Ursprungs. Sie beruht auf einer ganz rückständigen Anschauung von dem byzantinischen Stil (vgl. dagegen P. d'Ancona, Les Primitifs Italiens du XI au XIII siècle. 1935, p. 13 ss.) An ihm ist vielmehr auch die frühgotische Zeichnung in Frankreich erst gereift. Es darf noch weniger übersehen werden, daß die toskanische Gotik, aus der die bildende Kunst des Quattrocento fraglos unmittelbar hervorwächst, selbst bereits eine Frucht der Kreuzung der nordischen Kunstströmung mit der Antike in der Plastik und mit der maniera greca in der Malerei ist, wie ich schon vor mehr als 30 Jahren nachgewiesen zu haben glaube (Repert. f. K.Wiss. 1904, S. 89 ff. u. 222 ff.: Zur Stilbildung der Trecentomalerei). Diese verdankt der byzantinischen zwei bleibende Errungenschaften: die von der antiken ererbte Modellierung durch den Körperschatten und den monumentalen Flächenstil, in den Giotto die frühgotischen (bzw. zeitgenössischen) Typen der Menschengestalt aufnimmt. Ebensowenig entspringt die Renaissanceplastik einzig und allein aus der gotischen, die im XIII. Jahrhundert noch vorwiegend Bauplastik ist, sondern aus der Verarbeitung der nordischen und der antiken Vorbilder in der Schule von Pisa. Steht auch der von Johansen vielbewunderte Giov. Pisano vorzugsweise im Banne der Gotik, so wirken doch auch in seinem und vollends im Schaffen des Florentiners Arnolfo di C. Niccolòs Vermittlungsversuche nach. Und schon das Trecento weiß daselbst einen Ausgleich zu erzielen (Alb. di Arnoldo). Eine unbeweisbare und angesichts der häufigen Fehlschläge in den Bildwerken Giovannis ganz unwahrscheinliche Annahme ist auch die, daß die Vorarbeit am Tonmodell aus der gotischen Steinplastik herrühre. Für das Quattrocento aber wird die Bedeutung der Antike von dem Verf. noch weit mehr unterschätzt. Wenn sie auch auf die Formengebung erst gegen Ausgang des Jahrhunderts Einfluß gewinnt, so war doch die Auseinandersetzung mit ihr nicht nur, wie J. zugibt, für das Aktstudium, sondern vor allem für die Fortbildung von Standweise und Bewegungsstellungen wegweisend, aber auch für die Abkehr von der gotischen Gewandbehandlung, und zwar sowohl in der Plastik als auch in der Malerei. Wäre die Gotik in Italien allein Führerin zur Natur geblieben, so ist nicht einzusehen, warum die Renaissance zu so ganz anderen Gestaltungen gelangt ist als die Spätgotik des XV. Jahrhunderts im Norden. Ihre Stilbildung ist eben nicht aus einheitlicher, sondern aus mehreren Wurzeln erwachsen.

Von dieser grundsätzlichen Stellungnahme gegen die einseitige entwicklungsgeschichtliche Grundanschauung des Verf. aus — sie soll uns nicht hindern, den Vorzügen des Buches gerecht zu werden, die weniger auf geklärten theoretischen Voraussetzungen und ausreichender Bewandertheit in anderen Kunstkreisen als auf einem feinfühligen unmittelbaren Verständnis der Kunstwerke beruhen — müssen auch manche Urteile über diese eine erhebliche Einschränkung, ja selbst einzelne Berichtigungen erfahren. So wird man im 1. Donatellos Frühwerke behandelnden Kapitel die Behauptung, daß sowohl die Konkurrenzreliefs Ghibertis und Brunelleschis als auch dessen und Donatellos Crucifixe, sein Marmordavid und Johannes noch

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0193
gefördert durch die DFG

ganz in der gotischen Tradition stehen, für die Gestaltbildung, Proportionen und halbwegs auch für die Gewandbehandlung zugeben und doch die ungotischen Neuerungen im Verzicht auf dessen Linienrhythmik sowie in der antikisierenden Stilisierung der Köpfe, vor allem aber in der Körperhaltung nicht verkennen dürfen.

Daß sogar für den Marcus, an dem auch Standweise und Faltenbildung augenfällig solchen Einfluß verraten, nur die Möglichkeit der Anlehnung an die Antike eingeräumt wird, kennzeichnet vollends die vorgefaßte Meinung. Für unantik erklärt J. den hl. Georg gewiß mit Recht, seltsamerweise jedoch auch für ungotisch, was die „Fechterstellung" der Grätsche keineswegs ist. Daß sich die innige Wechselbeziehung von Körper und Gewand an den Campanilestatuen lockert — übrigens doch erst an dem viel späteren Jeremias und Zuccone —, wird schwerlich hingegen aus gotischen Nachwirkungen, wohl aber aus Anregungen der Antike verständlich, auf die schon Sirén hingewiesen hat. Das malerische Relief als Neuschöpfung Donatellos anzusehen, hat nur insofern einige Berechtigung, als er die bildmäßige Gestaltungsweise seiner Vorgänger (Giul. Fiorentino und Ghiberti) dem antiken Flachrelief angleicht und zugleich der Perspektive unterwirft. Für ein tieferes Eindringen in die Problematik der neuen optischen Reliefgestaltung durfte freilich der wahre Vertreter der „Gotik in der Renaissance", Ghiberti, nicht unberücksichtigt bleiben.

Ungleich mehr befriedigt die vor der weiteren Entwicklung Donatellos eingeschaltete Würdigung Masaccios im 2. Kapitel, wie überhaupt die Betrachtung der Malerei. Fallen doch auch einzelne erwägenswerte neue Erklärungsversuche des Tatbestandes der Fresken von S. Clemente und der Brancaccikapelle nicht aus dem Rahmen der grundlegenden Ergebnisse Schmarsows heraus. Die Heranziehung der von ihm (Belvedere 1928, S. 103 ff.) nachgelieferten Erörterung der Heilung des Besessenen (Gall. Johnson) wäre allerdings erwünscht gewesen, um über Masaccios Vertrautheit mit der perspektivischen Theorie volle Klarheit zu gewinnen. Sehr beachtenswert ist der Hinweis auf die Übereinstimmung der Bewegungsstellung Adams in der Vertreibung aus dem Paradiese mit der des Täufers von Donatello (Bargello), die auch mit Umkehrung des Abhängigkeitsverhältnisses gegen die Ausscheidung desselben aus seinen Werken durch H. Kauffmann geltend gemacht werden kann. Der Verf. läßt mit ihm nur allzu früh sein anatomisches Naturstudium beginnen, während er die Einwirkung der Antike erst für den Stilwandel anerkennt, der sich in den Bronzestatuen des Amor und David nicht mehr bestreiten läßt. Daß er in Donatellos Schaffen nur vorübergehende Bedeutung babe, heißt jedoch seine tiefgreifende Verschmelzung mit dem Naturalismus verkennen, — vor allem für die Abwandlung der Ponderation bis in die Spätwerke. Kürze halber sei dafür im einzelnen wie auch für die Entfaltung des Reliefstils auf mein Donatello-Büchlein (Seemanns Bibl. d. K.Gesch. Nr. 19/20) verwiesen. Sein durchweg optischer Charakter bleibt unverstanden, wenn man sogar den Puttenreigen der Sängerkanzeln von dem gotischen Hochrelief ableitet, wo doch naturalistische Bewegungsstellungen in antikisierender Formengebung in das reinste ril, stiacciato übertragen sind. Zutreffend ist die Feststellung, daß das malerische Flachrelief in der Tonarbeit für den Metallguß (Türen von S. Lorenzo) seine Vollendung erreicht, in den Bronzetafeln der Antoniuslegende (Padua) wird es aber nach römischem Vorbild mit einer hochreliefartigen Vorderschicht verquickt. In der sonst gelungenen Erläuterung des Gattamelata durfte das Verhältnis zu den antiken Rossen von S. Marco nicht übergangen werden. Irrig ist hingegen die Zurückführung der Bildnisbüste eines Nicc. da Uzzano u. a. m. auf die antike Herme statt der schon von Landsberger ausgesprochenen auf das mittelalterliche Kopfreliquiar, irrig auch die Bezeichnung der Bronzestatue des Täufers (Siena) als Holzschnitzerei.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0194
gefördert durch die DFG

Mehr Berechtigung als für das Fehlen Ghibertis und L. della Robbia sowie der Marmorbildhauer Desiderio und Rossellino in der Entwicklung der plastischen und besonders der Reliefgestaltung wird man der gänzlichen Übergehung Fra Angelicos, des Vermittlers zwischen Gotik und dem Naturalismus in der Malerei, zuerkennen. Doch kommen auch die eigentlichen Naturalisten bei J. zu kurz, Castagno als Zeichner und P. Uccello als Theoretiker der Perspektive. Die Fragestellung des Buches hätte nicht nur eine gründlichere Erörterung seiner Neuerungen, sondern auch der fortschreitenden Anwendung der Theorie vor allem in der Bildgestaltung des langlebigen B. Gozzoli erfordert, der kaum erwähnt wird. Dafür entschädigt das wirklich fruchtbare Kapitel über Fra Filippo. Er wird vorzugsweise als Freskenmaler treffend gewürdigt, der schon in Prato die überzeugende Einstellung der Figuren in den konstruierten architektonischen Bildraum und dank seinem Naturgefühl in Spoleto auch die Vereinheitlichung des Landschaftsraumes erreicht und damit Ghirlandajo und Raphael vorarbeitet, in der illusionistischen Darstellung der Krönung Marias auf der krummen Bildfläche der Apsisnische aber sogar auf den Barock vorausweist. Weniger gerecht wird der Verf. ihm als Tafelmaler, wenn er hier nur ein kolorierendes Aneinanderreihen schöner Farben erkennt und die sehr bedeutsamen Anfänge des Helldunkels in manchen Bildern unbeachtet läßt.

Von tieferem künstlerischem Verständnis zeugt auch die Beurteilung A. Verrocchios und der Rolle seiner Werkstatt in der Kunstentwicklung der zweiten Jahrhunderthälfte. Seine unbewiesene Anknüpfung an Donatello reicht freilich zur Erklärung seiner plastischen Gestaltung nicht aus. Die „Drehung und Gegendrehung" des David, in der J. überhaupt das wirksamste Mittel der Belebung der Statue erblickt, hat ihre Wurzel vielmehr im chiastischen Kontrapost der Kleinplastik eines Ant. Pollajuolo — Ansätze dazu bietet eher die Antike als die Spiraldrehung der Gotik —, dem Verrocchio als Bronzebildner und Künstleranatom viel näher steht. Hier wird die Lücke fühlbar, daß auch er sowohl als solcher wie als Maler keine eingehende Berücksichtigung gefunden hat. Als persönliche Errungenschaft aber erkennt J. mit vollem Recht Verrocchio die Steigerung des momentanen Lebensausdrucks im Knaben mit dem Fisch, in der Thomasgruppe und vor allem in dem Reiterstandbild des Colleoni im Vergleich mit dem Gattamelata zu. Doch kommt bei diesem wie bei der Frauenbüste mit an die Brust gelegten Händen (Bargello) m. E. schon die (von J. abgelehnte) Mit- (bzw. Rück)wirkung Lionardos in Frage und vollends seine Urheberschaft an dem ihr verwandten, Verrocchios Madonnenbildern sichtlich überlegenen und in der Farbengebung grundverschiedenen Bildnis der sogenannten Ginevra Benci (Wien).

Mußte gegen die Grundvoraussetzungen in den bisherigen Ausführungen des Verf. vielfach Einspruch erhoben werden, so geben die nachfolgenden, fast drei Viertel des Buches füllenden Kapitel dazu wenig Anlaß. Von Einwendungen in Einzelheiten absehend, die hier aus Raummangel nicht geltend gemacht werden können, dürfen wir uns auf eine im wesentlichen zustimmende gedrängte Inhaltsübersicht der weiteren Betrachtung beschränken. In Lionardos Aktskizzen und unvollendeten Bildern aus der Florentiner Frühzeit erkennt J. vor allem das Bestreben nach raumhafter Bildgestaltung, die ihren Höhepunkt in der kreisförmigen Figurenanordnung der Anbetung der Könige gewinnt. Unter seinem Einfluß mögen schon Perugino, Ghirlandaio und Botticelli stehen, nur dürfte er schwer von dem ihres gemeinsamen Lehrers Verrocchio zu unterscheiden sein. Mit feiner Nachempfindung ist besonders die Eigenart des erstgenannten erfaßt. In seinen Gestalten klingt noch gotische Bewegtheit nach, deren Linienrhythmus sich mit dem der Hintergrundsarchitekturen verflicht oder in den Aufbau der Landschaft eingeht, so daß eine überaus harmonische

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0195
gefördert durch die DFG

einheitliche Bildwirkung entsteht, die er als erster bedeutender Landschaftsmaler mit überzeugender Lichtstimmung und Wohlklang der Farbe zu erfüllen weiß. Den Kern von Botticellis Urbegabung erblickt J. mit ebenso treffendem Urteil in dem an die Fläche gebundenen rhythmischen (ja geradezu kalligraphischen) Liniengefühl. Seine Komposition nimmt daher vor allem in den Tondi der Madonna mit Engeln leicht ein reliefmäßiges, im sog. Magnificat sogar ein konzentrisches Gepräge an und bleibt auch in den durch die Dichtung der Antike und Polizians angeregten Allegorien der Primavera, Geburt der Venus und Verleumdung des Apelles mehr oder weniger Flächenkomposition und die Landschaft flächenfüllender Hintergrund. Sein Einfühlungsvermögen befähigt ihn zugleich, Bewegungslinien nicht nur in die flatternde Gewandung, sondern auch in die Stellungen des Tanzes, Laufes u. a. m. hineinzulegen. Seltsamerweise bemerkt aber der Verf. kaum, daß die Schwingung der Grundhaltung seiner Gestalten, in die er selbst die Nachbildung der Mediceischen Venus aufnimmt, gerade für ihn bestätigt, was Schmarsow „Gotik in der Renaissance" (1918) genannt hat. Andrerseits wird J. seinem allerdings sehr verwickelten Werdegange nicht ganz gerecht, wenn er ihm das Gefühl für Körperplastik abspricht, das er gerade anfangs mehr unter Anregung Pollainolos als Verrocchios oder Lionardos kräftig ausgebildet hatte und bis in die Dantezeichnungen und Spätwerke mit dem fließenden Umriß zu verschmelzen weiß. Ebensowenig läßt sich ihm angesichts der Sixtinafresken der Sinn für Bilddramatik abstreiten. Wird Sandros Gestaltungskraft in dieser Hinsicht etwas unterschätzt, so neigt J. eher zu einer gewissen Überschätzung der Errungenschaften Dom. Ghirlandaios. Als Vollender des architektonischen Schauplatzes ist er gewiß der bedeutendste Fortsetzer der Bestrebungen Fra Filippos (aber auch Gozzolis) und erweitert er denselben durch Hinzufügung eines tiefer liegenden vorderen Planes (Cap. Sarretti), bleibt jedoch nicht nur in der perspektivischen Raumschichtung befangen, mit der er die Einstellung der Figuren in Einklang bringt, sondern kommt auch in den Fresken von S. M. Novella noch kaum von der Knüpfung der Handlung innerhalb der Flächenrichtung los (außer in der Anbetung der Könige unter Lionardos und im Tanz der Salome unter Fra Filippos Anregung). Im Landschaftsraum bewahrt er trotz illusionistischer Anwandlungen den eingesunkenen Mittelgrund (Gozzolis und des unberücksichtigt gebliebenen Baldovinetti). Gleichwohl ist er mit dem Verf. als der reifste Vorläufer Raphaels im Monumentalstil anzusehen, den er bereits der Raumarchitektur anpaßt.

Wie die Hochrenaissance aus der Gestaltung des Quattrocento herauswächst, wird freilich durch solche lockere Fäden des Zusammenhanges um so weniger ersichtlich, als sich ihre Darstellung auf die drei Großmeister mit Einschaltung Signorellis (und Raphaels) in die umfassende Schaffenszeit Michelangelos beschränkt. Es ist anzuerkennen, daß sie über die so vielerörterte klassische Kunst noch manche neuen anregenden Beobachtungen bringt, doch macht dieser gewichtige Oberbau stellenweise einen etwas eilfertigen Eindruck, was eine kürzere Übersicht gestattet. Lionardos weitere Entwicklung wird mit Übergehung angezweifelter Frühwerke (sogar der Mad. Benois) in Mailand an den Skizzen zum Sforzadenkmal und dem Torso nebst Vorstudien des Abendmahls unter Heranziehung entsprechender Anweisungen über Gebärden u. a. m. aus dem Traktat verfolgt und, auf diesem fußend, an den Zeichnungen zum verlorenen Schlachtkarton. Noch gehaltreicher ist die feine Würdigung seiner rein malerischen Bildgestaltung — an ihren selbst gestellten Forderungen war er wohl nach Ainalows scharfblickender Beurteilung der Untermalungen des Hieronymus und der Anbetung der Könige anfangs gescheitert —, ausgehend von der treffenden Entscheidung für die Vierge aux rochers des Louvre bis zur Mona Lisa über den Karton und das fraglos ganz eigenhändige (und m. E. ebensowenig

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0196
gefördert durch die DFG

wie letztere unvollendete) Gemälde der Anna selbdritt (ebenda). Daß auf Michelangelos Jugendentwicklung die Antike am stärksten eingewirkt hat, wird von J. mit Recht betont, verkannt aber wird, daß sein Verhältnis zu ihr nicht allein von der optischen Reliefanschauung der Frührenaissance mitbestimmt wird, sondern auch in der Freiplastik durch den tiefgreifenden Einfluß seines Lehrers Bertoldo, der ihm den chiastischen Kontrapost der Kontrastdrehung (s. o.) übermittelt hat. Wie schon Wilh. Henke seinerzeit erkannt hat, zeichnet eben diese „unantike" (transitorische) Bewegtheit seine Schöpfungen aus. Das abfällige Urteil des Verf. über den schwankenden Bacchus verliert dadurch in Übereinstimmung mit Condivi seine Berechtigung. Auch übt das Aktstudium schon an ihm und in der Pietà und nicht erst im David seine Rückwirkung auf die Formengebung — das ist bei jeder ablehnenden Stellungnahme zu dem unerwähnt gebliebenen Giovannino zu beachten —, während auf die im Wachsmodell (Casa Buonarotti) vorgesehene gespannte Körperdrehung offenbar nur unter dem Blockzwang verzichtet werden mußte. Volles Verständnis ihrer Bedeutung für die räumliche Entfaltung der Menschengestalt beweist J. selbst in der Erläuterung des Tondo der Madonna Doni. Signorellis schon hier in den Hintergrundsfiguren spürbare Einwirkung bietet den Anknüpfungspunkt für die knappe, aber gehaltvolle Zwischenbetrachtung seines Schaffens. Er wird dann als Aktzeichner und Freskenmaler durch seine Weltgerichtsbilder in Orvieto für Michelangelo zum Wegweiser im Karton der badenden Soldaten für die Auflösung der Flächenkomposition in ein raumfüllendes Massengleichgewicht plastischer Gruppen. Im Sammelbecken der Sixtinischen Decke wächst diese Vorstellungsweise zu monumentaler Größe aus. Ihre Würdigung, die der Entstehungsfolge der Bilder und Einzelgestalten mit ihrer Steigerung des Maßstabs nachgeht, gehört zu den fruchtbarsten Abschnitten des Buches. Sie lehrt verstehen, wie die in den Noahbildern mit Reliefgestaltung beginnende Einbildungskraft sich in den Schöpfungsszenen immer mehr mit plastischer Anschauungsweise erfüllt, welche die Gestalten (bzw. Akte) auf die größtenteils freibleibende und dadurch zum Weltenraum umgedeutete Fläche hinsetzt, bis zur aufsteigenden Drehbewegung des Schöpfers in der Scheidung des Lichts von der Finsternis. Hand in Hand damit wächst in den Propheten und Sibyllen das Übergewicht des Bewegungsdranges gegen die rahmende Nischenarchitektur. Weiß der Verf. bei ihnen noch Justis und Wölfflins Erklärungen durch neue Hinweise zu ergänzen, so ist über die sog. Sklaven wohl alles Wesentliche schon vor ihnen von Henke gesagt worden.

Das Raphael gewidmete vorletzte Kapitel bietet ebenfalls eine anregende, in den sehr verwickelten Fragen der Florentiner und zumal der ersten römischen Zeit allerdings wohl nicht durchweg völlig ausgereifte Urteilsbildung. Das Hauptaugenmerk des Verf. ist in den Madonnenbildern u. a. Frühwerken auf den rhythmischen Aufbau gerichtet, dessen Grundschema er nicht in dem meist dafür anerkannten Dreieck, sondern allzu ausschließlich im Oval erblickt. Hier vermißt man besonders eine gründlichere Erörterung des Verhältnisses zu dem von J. unterschätzten Fra Bartolommeo. Zu seiner Klärung könnte vielleicht die Feststellung beitragen, wem von beiden das bei Raphael zuerst in der hl. Catarina auftauchende, ihnen gemeinsame weibliche Modell ursprünglich gehört. Etwas mehr Skepsis wäre m. E. gegen Coppiers Hypothese der Schmälerung von Raphaels Urheberschaft an den Fresken der Stanza della Segnatura angebracht, die J. nicht nur für die quadratischen Deckenfelder, sondern sogar für den Parnaß und die Jurisprudenzszenen zu Sodomas Gunsten nahezu aufgibt und erst in der Allegorie der Tugenden auf die Linienrhythmik begründet. Dafür entschädigt die treffliche Zergliederung der Bildgestaltung der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0197
gefördert durch die DFG

Disputa und Schule von Athen, aus der erhellt, wie Raphael im Gegensatz zu Michelangelos plastischer Raumgestaltung die Flächenrhythmik durch Bildarchitekturen und Gruppenbau mit ihr zu vereinheitlichen weiß. Die Stilwandlung in der zweiten Stanze will Verf. mit Recht nicht auf Michelangelos Einfluß zurückführen, bedeutet sie doch gerade eine Steigerung der malerischen Bildwirkung. Diese soll nun aber in der Ausführung nach den Kartons Gehilfenhänden, d. h. vorzugsweise Seb. del Piombo, zu verdanken sein. Allein Raphael konnte schwerlich die Zusammenstimmung der Farbenharmonie mit dem Helldunkelkontrast einem anderen überlassen und ist in der Befreiung Petri unverkennbar durch das ihm wohlbekannte Vorbild des Traumes Konstantins d. Gr. von P. dei Franceschi bestimmt. Nach diesem Probestück künstlicher Beleuchtung wird man ihm aber auch die abgestufte Lichtführung der Heliodorfreske zutrauen dürfen und die Beteiligung Sebastianos auf die Messe von Bolsena, Giov. da Udine sowie Fr. Pennis und andere Schüler auf die Zurückweisung Attilas zu beschränken haben. Nach Entwürfen Raphaels mögen sie hingegen die Kartons für die dritte Stanze geschaffen haben — mit Ausnahme des Borgobrandes. J. geht jedoch zu weit, wenn er ihm nur die Gesamtanlage des letzteren beläßt und sogar die Vorstudien zur Anchisesgruppe und zur berühmten Wasserträgerin Giulio Romano zuschreibt, gegen dessen Urheberschaft die wohlbedachten Veränderungen an dieser Gestalt in der Freske sprechen. Noch gründlicher räumt er nicht nur unter den übrigen Wandmalereien der Farnesina und der Loggien auf, in denen mir die Zunahme malerischer Bildgestaltung wenigstens auf einzelne ausgeführte Vorlagen Raphaels hinzuweisen scheint, sondern sogar unter den Tafelbildern. Allein daß selbst in der Sixtinischen Madonna nur die Papsthände und im Bildnis Julius II. nur der Kopf eigenhändige Ausführung verraten, wird man schwerlich zugeben können, sondern gewisse Schwächen teils aus einem auch dem Genie zeitweise nicht erspart bleibenden Ermatten, teils aus nachträglichen Auffrischungen erklären dürfen. In einzelnen Teppichkartons spricht die vergröberte Formengebung und szenisches Beiwerk gewiß für starke Beteiligung Giulios und Pennis, die von dem Verf. verständnisvoll erläuterte Rhythmik der Flächengestaltung aber gegen vollständige Ausführung durch diese Gehilfen.

Das umfangreiche Schlußkapitel, in dem J. die Betrachtung des plastischen Schaffens Michelangelos, bis 1503 zurückgreifend, zu Ende führt, wird durch eine tiefgründige Erörterung seines technischen Verfahrens in der Marmorarbeit eingeleitet. J. sucht darin gegen Julius Lange, gestützt auf angeblich bisher mißdeutete Zeugnisse Vasaris und Cellinis, nachzuweisen, daß Buonaroti im allgemeinen nicht im Sinne der Hildebrand'schen Reliefanschauung unmittelbar nach einem kleinen Modell von vorn in den Stein hineingehauen habe, sondern nur in Einzelfällen die Ausführung auf diesem Wege abzukürzen versucht und dabei mehrmals verfehlt habe. Trotz der hier aufgewandten Mühe wird man indessen darin nicht das letzte Wort in dieser Frage sehen dürfen, zumal der Verf. an der Annahme vollgroßer Tonmodelle schon für die Gotik festhält. Hat doch Michelangelo nicht nur den Matthäus (1503), sondern noch die vier unvollendeten Sklaven für das Juliusgrab (1518/19) infolgedessen verhauen. Und auf das gleiche Verfahren scheint hinzudeuten, daß auf der Rückseite des einen vollendeten ein Stück des Blockes stehen gelassen und darin anscheinend eine Affengestalt nur angelegt ist (nach J. wohl von späterer Hand), — sollte nicht eher ein Teufel gemeint sein? Die Haltung des Jünglings wird man jedenfalls nach wie vor als beginnendes Zusammenbrechen und nicht mit dem Verf. als Erwachen aufzufassen haben. Im sich losringen-Wollen des anderen Sklaven

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0198
gefördert durch die DFG

hat die Funktionsform neue Bedeutung gewonnen. In der kontrapostischen Sitzweise des Moses aber hat sich die in den Propheten der Sixtinischen Decke erprobte Gestaltung zum Wesensausdruck im Augenblicksleben verdichtet. Sie erscheint im Giuliano der Mediceergräber zur Wiedergabe der Bereitschaft in der Ruhe ermäßigt, während im Lorenzo die zusammengesunkene Haltung des Jeremias im Sinne des brütenden Sinnens ebenfalls als Idealbild der Persönlichkeit abgewandelt ist. Weniger tief dringt J. in die Gestaltung der Tageszeiten ein, die mit Ausnahme der Nacht nicht in Ruhestellung, sondern in transitorischer Bewegung dargestellt sind, wie seinerzeit Henke und neuerdings Kleinenberg (Zeitschr. f. Ästh. 1929, S. 113 ff.) dargelegt haben. Daß die Verbindung dieser liegenden Gestalten mit den sitzenden nicht aus rein formalen Absichten entsprungen, sondern aus dem Vorstellungsgehalt der Ambrosianischen Totenliturgie hervorgegangen ist, hat H. Brockhaus in einer unbeachtet gebliebenen Abhandlung nachgewiesen. Nichtsdestoweniger gehen sie gewiß mittels abstrakter Umrisse (Oval und Bogenlinien) in die Harmonie der Rahmenarchitektur ein, wie zweifellos auch die sich zu äußerster Zusammenballung mit dem Kinde einwindende Madonna in die Mittelnische einer solchen eingeschlossen werden sollte. Für sämtliche Gestalten aber sind hier unstreitig mit Gehilfen hergestellte vollgroße Modelle vorauszusetzen.

Michelangelos plastische Anschauungsweise beherrscht auch seine letzte großartige Bildschöpfung des Weltgerichts durch den schon an der Decke hervortretenden Gegensatz (s. o.) der bewegten, emporstrebenden und fallenden Aktfiguren zum leeren Himmelsgrunde. Die Umkehrung ihres optischen Größenverhältnisses von unten nach oben ist aber wohl nicht mit J. rein symbolisch, sondern vor allem aus der Absicht zu verstehen, das Übergewicht der oberen Bildhälfte zu verleihen. Angesichts dieser gewaltigen, im wesentlichen fraglos eigenhändigen Leistung wird man auch in der Annahme weitgehender Gehilfenarbeit in den bald darauf begonnenen Fresken der Cap. Paolina Vorsicht üben müssen, zumal die auffällige Wendung zu malerischer Lichtwirkung und weicherer Formensprache sich auch in den späten Zeichnungen und der allerdings nicht ganz vollendeten Gruppe der Pietà beobachten läßt.

Als bedeutsamer Beitrag zum Verständnis der inneren Entwicklung der Renaissance ist das reichhaltige Werk trotz der hervorgehobenen Mängel zu begrüßen. Die Bestrebungen der auserwählten Künstlerpersönlichkeiten sind lebendig erfaßt und fesselnd dargestellt. Es fehlt freilich auch in dieser Hinsicht die letzte Hand. Man stößt auf manche sprachlichen Unebenheiten und nicht selten auf eine allzu flotte Ausdrucksweise (ich vermerke nur die öfters wiederholte unglückliche Metapher der „Stahlfeder"). Bei solcher Jugendfrische hat auch der nahezu gänzliche Verzicht auf literarische Hinweise und kritische Stellungnahme zu älteren Forschern, einige wenige wie J. Lange und Wölfflin ausgenommen, etwas gar zu Anspruchsvolles. Dieser unerläßlichen wissenschaftlichen Forderung hätte ohne eingehende Polemik im Text durch angehängte Anmerkungen genügt werden sollen. Ebensowenig durfte einer so ergiebigen Betrachtung das Register fehlen. Zugleich mit dieser äußeren Vervollständigung bleibt aber einer 2. Auflage des Buches die Einbeziehung erweiterter Tatbestände und, wenn es seinem Untertitel gerecht werden soll, vor allem ihre tiefere theoretische Durchdringung zu wünschen, als sie mit Begriffen wie „Drehung und Gegendrehung", Oval, Rhythmik usw. erreichbar ist, — und somit das „nonum prematur in annum".

Berlin-Steglitz, August 1937. O. Wulff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0199
gefördert durch die DFG

Hellmuth Christian Wolff: Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik und des Theaters im Zeitalter des Barock. (Bd. 7 der Sammlung „Theater und Drama".) 236 Seiten Text, 11 Bild-Tafeln mit 56 Seiten Notenbeispielen. Kart. RM. 6.—. Otto Elsner Verlagsgesellschaft, Berlin S 42.

Die italienische Oper ist von jeher ein Lieblingsfeld musikhistorischer Forschung gewesen, man braucht nur an die Arbeiten eines Hermann Kretzschmar, Hugo Goldschmidt u. a. zu erinnern. Wenn in der vorliegenden Dissertation der Versuch unternommen wird, einen bedeutungsvollen Abschnitt ihrer Geschichte nochmals einer eingehenden Untersuchung zu unterziehen, so geschieht das nicht nur, um das weithin zerstreute Material einmal zusammenzufassen, zu sichten und zu ordnen, sondern gleichzeitig auch, um dabei eine Reihe neuer Gesichtspunkte zur Geltung zu bringen. Zwei Mängel sind es, die den Wert der bisherigen Arbeiten auf diesem Gebiet einschränken: einmal das Überwiegen der rein musikalischen oder musikästhetischen Betrachtung und zum anderen die damit in Zusammenhang stehende falsche oder zum mindesten schiefe Beurteilung der Venezianischen Opernwerke selbst, die man oft durch die Brille eines bestimmten — anders gefärbten — Opernideals sah. Je nachdem man von der Neapolitanischen Opera buffa, der französischen tragédie lyrique, der Gluckschen Reformoper oder gar dem Wagnerschen Musikdrama an diese frühe Opernepoche in Venedig herangeht, ändern sich die Voraussetzungen der Betrachtung. Demgegenüber unternimmt es der Verfasser, das Eigenleben dieser Oper zu erfassen, um damit ihren Eigenwert herauszustellen. Freilich ist auch diese „Objektivität" irgendwie „zeitbedingt", denn es ist nicht nur „historisches Interesse", dem diese Arbeit ihre Entstehung verdankt, sondern auch die Erkenntnis „verwandtschaftlicher Züge unserer Zeit mit jener vergangenen". Solche sind z. B. die Bevorzugung volkstümlicher Opern heute wie damals, die Abkehr von dem deklamatorischen Rezitationsstil und die Vorliebe für geschlossene musikalische Formen. Diese zweifellos vorhandenen Übereinstimmungen erklären, weshalb wir die Dinge heute wesentlich anders sehen als eine ältere Generation, die ganz im Banne des Bayreuther Meisters stand und ihre musikästhetischen Maßstäbe fast ausschließlich von diesem empfing.

Wichtigste Voraussetzungen für solche objektive Würdigung der Venezianischen Oper sind — in Übereinstimmung mit der neueren theatergeschichtlichen Forschung — die Fragen nach dem „Publikum", der Bühne und ihren mannigfaltigen Einrichtungen, nach der Schauspiel- und Gesangskunst und der künstlerischen Leitung der Aufführungen. Erst wenn man hier sicheren Boden unter den Füßen hat, kann man die Denkmäler selbst (in diesem Falle die erhaltenen Partituren, Stimmen, Textbücher) verstehen und deuten. Für die Aufführungspraxis der Barockmusik hat man diesen Weg schon erfolgreich beschritten (Schering). Wolff überträgt diese Methode nun auch auf den gesamten Komplex „Theater" und zieht in ausgiebigem Maße die zeitgenössische Brief- und Memoirenliteratur heran.

Schon oft ist darauf hingewiesen worden, daß sich in Venedig die entscheidende Wendung zur volkstümlichen Oper vollzieht, ohne daß man die besondere Lage, in der sich diese Stadt im 17. Jahrhundert befand, geprüft hätte. Diese erklärt z. B., weshalb in Venedig rein stofflich noch die historische und die antik-mythologische Oper bestehen bleibt, während Neapel zu Beginn des 18. Jahrhunderts nun auch das bürgerliche Milieu auf die Bühne bringt. Für das Venedig in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kommen als „Publikum" drei Gesellschaftsschichten in Betracht, die „Nobili", die reichen Venezianischen Kaufleute, die zahlreichen ausländischen Gesandten und Fürsten und schließlich auch die kleineren

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0200
gefördert durch die DFG

Bürger. Dadurch, daß sich die Theaterbesitzer aus den Reihen der Nobili rekrutierten, bestimmten sie im wesentlichen die Geschmacksrichtung. Andererseits hatten im Zeitalter des Absolutismus die Fürsten und Adligen großen Einfluß auf das Opernwesen, während allmählich auch die dritte Schicht ihre Ansprüche anmeldet. Aus dem Zusammen- und Gegeneinanderwirken dieser drei Kreise entsteht nun jenes eigenartige Gemisch der Venezianischen Oper, das der Verf. an Hand ausführlicher Besprechung charakteristischer Werke schildert.

Dabei gliedert er den Stoff in drei große Abschnitte: „Heroische Oper", „Heroisch-komische Oper" und „Komische Oper". Ist die „heroische Oper" Nachklang und Weiterführung der alten Florentiner Fürstenoper (auf der Linie Monteverdi-Cavalli), so weist die zweite Gattung die für Venedig besonders typischen Züge auf. Die „komische Oper" der Venezianer ist bisher fast ganz übersehen worden, weil sie — wie schon angedeutet — noch ganz in dem Stoffgebiet der beiden anderen Gattungen befangen bleibt. Hier erschließt nur genaues Studium der Partituren und Textbücher, das der Verfasser zum großen Teil in Venedig selbst durchgeführt hat, das sehr reizvolle Wesen dieser Kunst. Hier — wie überhaupt in der ganzen Beurteilung der Venezianischen Oper — stand man bisher sehr stark unter dem Eindruck der späteren Neapolitanischen Oper und schrieb dieser eine ganze Reihe von Zügen zu (z. B. die Da-Capo-Arie), die — wie jetzt klar erwiesen ist — im Grunde auf die Venezianer zurückgehen. Von der Venezianischen Oper hat z. B. auch Händel entscheidende Anregungen empfangen, worauf der Verf. ausführlich eingeht.

Es ist sehr dankenswert, daß sich Verf. der mühseligen Arbeit eingehender und exakter Analysen einer Reihe charakteristischer Opern dieses Zeitabschnittes unterzogen hat. Mit sicherer Hand führt er uns in das Labyrinth dieser phantastischen Haupt- und Staatsaktionen und weiß sie auch literarisch recht fesselnd darzustellen. Wir hören z. B. Ausführliches über das Schaffen von Francesco Cavalli, Antonio Sartorio (der mit dem Herzog Johann Friedrich von Braunschweig im Briefwechsel stand), von Giovanni Legrenzi, Carlo Francesco Pollaroli, Pietro Andrea Ziani, Carlo Pallavicini u. a. Dabei bleibt es nicht bei trockenen Aufzählungen und Berichten, sondern überall fließen fesselnde kulturhistorische und soziologische Bemerkungen ein.

In einem Sonderkapitel setzt sich der Verf. dann mit den musikalischen Einzelformen auseinander und beleuchtet besonders die lebendige Wechselwirkung zwischen Volks- und Kunstmusik, die man gerade hier in Venedig besonders deutlich verfolgen kann. Die Oper übernimmt aus dem volkstümlichen Musizieren viele Einzelheiten und gibt sie dann in veränderter Form wieder zurück. Auch höfische Tänze wie Sarabande, Courante und Menuet spielen in der Venezianischen Oper eine große Rolle und dringen in die Arie ein. Ein reichlicher Notenanhang von 80 z. T. vollständig wiedergegebenen Beispielen ermöglicht klare Anschauungen und macht mit vielen Eigentümlichkeiten vertraut.

Besonders interessant sind die Bemerkungen über die Aufführungspraxis, die Schauspiel- und Gesangskunst („Ornamentik"), die Mitwirkung des Balletts und die Bühnendekorationen. Aufschlußreich ist dabei u. a. der Hinweis, daß manche italienische Bildwerke (Tiepolo) ganz offensichtlich in der Wahl der Motive und der Stellung der Personen auf Eindrücke von der Bühne her zurückzuführen sind.

Alles in allem: die Arbeit Wolffs ist nicht nur eine ungemein fleißige und reichhaltige Materialsammlung, die sowohl der Musiker, wie auch der Bühnenpraktiker ständig verwenden und verwerten kann, sondern zugleich eine wissenschaftlich und methodisch gut fundierte Studie, ein wirklich wertvoller „Beitrag" zur Erkenntnis der Barockkunst.

Berlin-Wilmersdorf. Hans Fischer.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0201
gefördert durch die DFG

Richard Müller: Dichtung und bildende Kunst im Zeitalter des deutschen Barock. Wege zur Dichtung, Zürcher Schriften zur Literaturwissenschaft, herausgegeben von Emil Ermatinger, Band XXVIII. Huber und Co., Leipzig 1937.

Die Gefahr, die darin liegt, wissenschaftliche Grundbegriffe zur Würdigung der Formen einer Kunst auf die einer anderen zu übertragen, ist oft und mit Recht herausgestellt worden. Der schematischen Verwendung etwa der Wölfflinschen Anschauungskategorien hat neben anderen Emil Ermatinger den Versuch literarischer Eigenmaßstäbe zur Seite gestellt. Seinem Schüler Richard Müller kann man bestätigen, daß er mit Zurückhaltung und überlegter Vorsicht gemeinsame Kräfte und Erscheinungsformen im Barockzeitalter an Dichtung und bildenden Künsten aufzuzeigen unternimmt. Ohne ganz überraschende Ergebnisse vorzubringen, versteht der Verfasser durch aufmerksame Beobachtung gewonnene Einsichten so darzubieten, daß man sich zu eigenem Anschauen fruchtbar angeregt fühlt. Mit solchem Takt vorgetragen sind diese Untersuchungen zu der vielberufenen wechselseitigen Erhellung geeignet.

Die Bibliographie belegt, daß Müller seine Darlegungen aus den Quellen abgeleitet und in die neueren methodischen und geschichtlichen Facharbeiten, die zum Gegenstand Grundlegendes beisteuern, aufmerksam sich eingearbeitet hat.

S. 62 muß es heißen: Stift Haug in Würzburg; S. 66 berichtigt sich ein Druckversehen in Silesius.

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

Wolfdietrich Rasch: Freundschaftskult und Freundschaftsdichtung im deutschen Schrifttum des achtzehnten Jahrhunderts. Buchreihe der Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. 21. Max Niemeyer Verlag, Halle 1936.

Die gründliche und mit sicherem Geschmack nachspürende Arbeit befaßt sich mit einer nicht nur kunst- und bildungsgeschichtlichen, sondern auch sozial- und gefühlsgeschichtlichen Fragestellung.

Der Barockdichtung fehlt eine letztlich unmittelbare, persönlich ausdruckshafte Gestaltung des Freundschaftserlebnisses. Der Simplizissimus des Grimmelshausen ist für Rasch kein Entwicklungsroman. Dieser Typus ist erst mit der wirklichen Eigenständigkeit der Hauptfigur möglich. Die Intensität der Herzbruderepisode klingt erstmalig an die seelische Dichte bei Freundschaftsbeziehungen an, wie sie im achtzehnten Jahrhundert üblich wird. Calvinismus und Jansenismus verneinen ursprünglich alle Freundschaftsbande; milder lehnt auch der auf Luther zurückgehende deutsche Pietismus die Freundschaft zwischen Menschen ab. Mit Zinzendorf ändert sich das, er propagiert interindividuelle Bindungen seiner Frommen, doch vorzüglich die religiösen. Durch Spener wird die priesterliche Beichte zur freundschaftlich vertrauensvollen Aussprache. Aus dem Spiritualismus der Pietisten erwächst die Freundschaft im achtzehnten Jahrhundert zu immer bewußterer diesseitiger Haltung. Die gemeinsame Liebe zu Gott und Christus verwandelt sich in wechselseitige Zuneigung der Gleichgesinnten. Seit 1700 rückt die Freundschaft vom Pietismus wie vom Rationalismus aus in den Mittelpunkt des sich gestaltenden Lebens. Shaftesburys Lehre wird ausschlaggebend für die tätige Ausgestaltung freundschaftlicher Beziehungen. Rasch sieht in Shaftesbury ein germanisches Auflehnen innerweltlicher Bezogenheit zwischen Menschen gegen die christliche Weltentwertung des Puritanismus.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0202
gefördert durch die DFG

Bildung und Freundschaft sind die den Absolutismus zuletzt aushöhlenden und überwindenden Gegenmächte des achtzehnten Jahrhunderts, sie nämlich erlauben und verlangen Individualität und Gemeinschaft. Die entscheidende Form der Freundschaft ist im achtzehnten Jahrhundert der Freundschaftsbund, wie er in den Lebensverhältnissen Klopstocks seinen höchsten Ausdruck und künstlerischen Niederschlag gefunden hat.

In diesem Jahrhundert wirkt die Freundschaft auf die Menschen schöpferisch, indem sie ein erstes Feld ausgesprochen männlicher Betätigung eröffnet, wozu die Ehe wenig Gelegenheit bot, sodaß jene Übung eine schmale Vorstufe des volkhaften Gemeinschaftswirkens wird. Bei aller empfindelnden Übersteigerung bleibt doch die Pflege der Freundschaft damals eine entscheidene Kraft zum Meistern des Schicksals. In der Freundschaft wird das Vaterlandsgefühl geweckt, und damit eine erste seelische Grundlage für ein erwachendes nationales Staatsgefühl der Romantik bei der Jahrhundertwende geschaffen. Um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts ist diese Entwicklung dann ihrerseits überaltert.

Literarisch geben die Moralischen Wochenschriften vorab den gedanklichen Niederschlag dieses Gefühlsbereichs. Theoretische Abhandlung, sentimentale Erzählung und lyrisch geweichtes, episch geschwelltes Lehrgedicht sind diese hauptsächlichen Formen dieses Inhalts. Der Roman ergreift diesen Gegenstand, um dessen bemerkenswerteste Formung in Gellerts Schwedischer Gräfin zu geben. Die Ausdrucksgestaltung erscheint abwechselnd mehr galant sentimental oder aufs Zweckhafte bürgerlich-praktisch gestimmt. Günther nimmt auch insonders unter den Preisern der Freundschaft eine eigene Stellung ein. Er wie andere parallelisieren Lyrik und Freundschaft als zur Besserung und Ergötzung des menschlichen Geschlechts vorzugsweise auserlesen. Der private wie der literarisch öffentliche Brief ist eine weitere Möglichkeit, dem Seelenklang freundschaftlicher Bindung Sprachraum zu gewähren.

Beispielhaft für Leben und Dichtung dieses Gefühlsbereichs wird die von je hervorgehobene Freundschaft Pyra—Lange. Von hier aus wächst die Freundschaft aus dem bloß Beschriebenen und nur Ersehnten ins wirklich erschüttert Durchlebte. Wichtiger als alles schäferliche Drum und Dran ist hier zu frühest die geformte wahrhafte Ergriffenheit, die später einmal in einem Werther gipfeln wird. In antiken Gedichtformen sucht man lyrisch Eigenes zu vermitteln.

Ein dem Bezug Pyra—Lange vergleichbarer Kreis bildet sich um Gleim mit Ewald von Kleist und Ramler. Aber diese alle sind genießerischer, oberflächlicher, spielerischer, rationaler, weil ohne hier entscheidende pietistische Voraussetzungen, zudem konventioneller, im ganzen eben reizsam, anakreontisch, gefällig im Formalen, aber scharf zugesehen: durchaus auch un-verantwortlich. Gerade deren Briefe sind nicht sprachgewordene Gefühlsausbrüche, sondern ebenso sehr oder noch viel mehr mit sich und andern kokettierende Literatenerzeugnisse. Mache statt Wuchs. Man bemüht sich, „witzig“ zu sein, will sagen: empfindelnd Anempfundenes geistreich, wennschon nicht gerade verlogen so doch ohne alle Gefühlstiefe tändelnd zu beschwatzen. Meint doch eben Gleim, die angenommenen, nicht die wahren Empfindungen machten recht eigentlich den Dichter; eine gelinde gesagt höchst sonderbare Auffassung, die auch auf den vielgerühmten Preußensang dieses Grenadierbarden Rückschlüsse zuläßt. Ähnlich mund- und federfertig ist auch die Freundschaftslyrik dieser gefühlsseligen (und wirklich tintenklecksenden!) Kreise und Jahrzehnte.

Menschlich echt und künstlerisch bedeutend gestaltet im Rahmen zeitlicher Möglichkeiten wird das Freundschafterleben erst in Weltlauf und Lyrik Klopstocks und der Bremer Beiträger. Der Bund dieser Freunde arbeitet zunächst in poetischem

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0203
gefördert durch die DFG

Erguß für die eigene Gemeinschaft und dann erst für ein weiteres Publikum. So kann er aber recht eigentlich Wegebereiter seines großen Sprachmeisters, eben Klopstocks, werden. Jetzt wird die Freundschaft letztlich bauende Macht, abgekehrt jeglichem Hof, jeder adeligen oder hochbürgerlichen Gesellschaft, der Kirche wie den Konfessionen. Erst bei Klopstock selbst wird das Gedicht bewegter (und bewegender) Ausdruck eines durch Freundschaft wirklich auf-geregten Dichterherzens. Aus diesem Grunderlebnis erwächst ihm die enthusiastische Ode, gipfelnd in „Wingolf". Zugleich weitet sich der seelische Bereich von der bloß individuellen zur ganz bewußt vaterländischen Gemeinschaft. Klopstock entdeckt die Nation, er wird der Dichter-Führer. Wie unzulänglich immer gibt doch germanischer Mythus, germanische Mythologie das Sprachgewand des Erlebnisses ab.

Wolfdietrich Raschs so fesselnde als geschmeidige, vielfach sehr überzeugend unmittelbar aus unserm Gegenwartsfühlen gespeisten Darlegungen erweisen sich noch viel ergiebiger, als ihr fachlich schlichter Titel vermuten läßt. Sie werden zu weiteren Bemühungen Literatur-, Kunst- und Geistesgeschichtler in sehr dankenswerter Weise anregen können. Hingewiesen sei schließlich darauf: S. 110, Zeile 2 von oben ist eine wichtige Quellenverweisung tatsächlich nicht als Anmerkung durchgeführt und auch in den Berichtigungen der S. 263 nicht ergänzt.

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

Gottfried Baumecker: Schillers Schönheitslehre. Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg 1937.

Bei ihren mannigfachen guten Eigenschaften läßt die Baumeckersche Schrift vielleicht grundsätzlich nur dies eine bedauern, daß ihr Gegenstand nicht Schillers gesamte kunsttheoretische Äußerungen, sondern vorab die Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen sind. Nach einer Einleitung gibt Baumecker eine Charakteristik Schillers zu Beginn des Weimar-Jenaer Aufenthaltes, beschreibt die Kalliasbriefe an Körner und die Abhandlung über Anmut und Würde. Angeschlossen wird das Werden der ästhetischen Briefe, eingeordnet in die Schillerschen Lebensvoraussetzungen. Das Kernstück des Buches ist die dreigeteilte Darstellung und Deutung der siebenundzwanzig Briefe. Diese selbst bieten erstlich eine kulturpolitisch-zeitkritische Einleitung, sodann die Schillersche Auffassung von Kunst und Schönheit und schließlich als Ergebnis das Entstehen und Sichentwickeln künstlerischer Bildung. — Baumecker legt ferner den geistesgeschichtlichen Ort der Briefe dar und den Niederschlag der beginnenden Schiller-Goethe-Freundschaft in ihnen. Man bedauert, daß nun nurmehr ein Ausblick auf die Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung folgt und nicht deren Darstellung nach den gleichen ergiebigen Grundsätzen. Baumeckers Schrift gibt zum Abschluß eine kurze kritische Übersicht zum Schrifttum über die Briefe, wobei man fragen kann, warum die neueren Schillerdarstellungen von Fricke, Cysarz u. a. gar nicht beigezogen sind? — Ausgezeichnet setzt Baumecker die wenn auch nicht systematischen Gedankengänge Schillers (dies gegen Wilhelm Böhms Schrift von 1926 mit gutem Grund bemerkt!) mit seinem Lebensgang und Charakterbild in Beziehung, und methodisch ist zu rühmen, daß der Leser an den Gegenstand selbst herangeführt und zum Nach-denken gründlich veranlaßt wird. Die Dinge werden dargeboten, und es wird nicht über sie (hinweg) geredet. Daß eine oft erstaunliche Gegenwärtigkeit Schillers sich ergibt, ist auch nicht belanglos; sein Begriff des Ästhetischen meint auch „Ganzheit".

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0204
gefördert durch die DFG

Clementina di San Lazzaro: Gerhart Hauptmann e i suoi drammi. Editore L. Cappelli, Bologna 1933.

Durch äußere Umstände später als die schöne Arbeit über Stefan George (Galeati, Imola 1935) von Clementina di San Lazzaro kommt ihr Buch über das dramatische Werk Gerhart Hauptmanns zur Anzeige in dem Winter, da dieser Dichter den fünfundsiebzigsten Geburtstag begeht. So darf auch diese Gabe einer Italienerin gleicherweise aus äußeren wie inneren Gründen lebhafter Aufmerksamkeit begegnen, denn die feinfühlige und wohldurchdachte Arbeit wie die für deutsche Dichtung zu wiederholten Malen eingetretene Verfasserin verdienen sie. Das ganze Buch erscheint knapp (es bezieht noch die damals jüngste Dichtung „Vor Sonnenuntergang" ein), breitet aber in fünfzehn gedrängten Kapiteln eine Fülle gründlicher Beobachtungen aus, die an sich ergiebig sind, überdies aber erhoffen lassen, Clementina di San Lazzaro möge auch dem späteren dramatischen Schaffen Hauptmanns ihre Teilnahme erhalten, wie insbesondere ähnliche Vertiefung dem erzählerischen Werk angedeihen lassen, zumal er für das Werden seines Menschentums durch die umfassende Autobiographie „Das Abenteuer meines Lebens" (Berlin 1937) unschätzbare Materialien selbst bereitgestellt hat.

Eine Bemerkung im Schlußkapitel des Buchs ist aufschlußreich für die wissenschaftliche Haltung der Verfasserin: „Per riconoscere il talento drammatico di Hauptmann bisogna premettere che la vera azione drammatica non consiste in un succedersi di avvenimenti esteriori, in un avvilupparsi di sorprese e complicazioni con relativo scioglimento. Occorre riferirsi infatti al dominio interno dello spirito; ciò che suscita l'interesse ed a cui soltanto può convenirsi questa condizione di drammatico è la vita dell' anima intesa in sè, e veduta in sè e per sè: le azioni, gli avvenimenti esteriori non ne sono che il riflesso, il risultato materiale; l' uomo li compie nel suo interno ancor prima di eseguirli materialmente" (S. 210/11).

Das Anfangskapitel betrachtet Hauptmanns Stellung im Naturalismus, ein ausgezeichnetes zweites La critica gibt in engstem Rahmen eine treffliche Charakteristik der Vielfalt damaliger Geistigkeit für und wider den neuen Dichter; ein drittes umreißt den Lebenslauf; alle folgenden wenden sich mit fruchtbaren Betrachtungen unmittelbar den Werken zu. Das ist überhaupt nicht der geringste unter mannigfachen Vorzügen der Lazzaroschen Studien, daß sie den Leser gerade vor das Hauptmannsche Werk stellen, eben von ihm konkret handeln und nicht darüber hinwegästhetisieren. Ganz besonders eindringlich handelt die Verfasserin von den frühen Dramen, vertieft sich mit einem für eine Nichtdeutsche erstaunlichen Gelingen in das Deutsche der Florian-Geyer-Dichtung wie in das Schlesische der naturalistischen Dramen. Sie gewinnt aus einem einzelnen Werk vielfach einen förderlichen Wesenszug und prüft, wo und wie etwa abgewandelt er früher oder später in Hauptmanns Schaffen wiederum aufklingt. Eine ganz besondere Wärme machen die Darlegungen zu Michael Kramer spürbar. Vielleicht kommt das Hannele nicht ganz seiner geistesgeschichtlichen wie individualen Bedeutung gemäß zur Darstellung, wie denn der Berichterstatter naturgemäß manches andere anderwärts in dem Buch auf seine Weise zu deuten sich vorbehält. Das kann die Freude an solch schönem Beitrag aus dem Süden zur Erkenntnis deutschen Dichtens nicht im geringsten mindern.

Über Hauptmanns Lebensgang äußert di San Lazzaro: E la storia di un grande spirito che ha inteso se stesso non fine ma mezzo, non come unità staccata ma come parte, e per cui l'esser superiore ha significato non imposizione di diritti e di esigenze, ma esplicazione di doveri; col procedere degli anni egli non ha mutati i suoi punti di vista e le sue tendenze, ma le ha approfondite e nobilitate" (S. 33/34).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0205
gefördert durch die DFG

— Über die Triebkräfte seines Schaffens findet sich neben manch anderem glücklich Geformtem dieses: „Caratteri tedeschi sono la sua tendenza all'Universale, l'importanza dell'idealismo nei suoi drammi e l'esaltazione che il poeta ne fa in contrasto con l'azione pratica, il prevalere della bellezza dell'idea su quella della forma, l'esaltazione dello spirito preferita a quella del corpo" (S. 50). — Zur Bedeutung des Todes in den Hauptmannschen Dramen vernehmen wir: „Hauptmann considera vita e morte con la stessa religiosità e con lo stesso amore, interoretando la seconda come trionfo e ricompensa della prima, la quale assume il significato di lotta per la liberazione assoluta, e subordinando entrambe ad un imperativo categorico comune che egli crede scoprire nell'esistenza dell'uomo e che esamineremo più avanti" (S. 102). — Über Michael Kramer heißt es: „Non tutti gli eroi di Hauptmann sono „tragische Dulder" come qualcuno li ha definiti; nella passività di molti si riconosce la loro azione; assai spesso, appunto perchè soffrono, impongono se stessi" (S. 125). — „Si sostiene ad. es. che Michael Kramer è figura negativa, che il suo dramma è la tragedia dell'artista il quale non ha la capacità adeguata per realizzare i suoi ideali, che è un uomo di mediocri proporzioni spirituali, mentre a me pare che appunto nell'avvertire continuamente un'esigenza morale ed artistica superiore, un al di là irragiungibile, consista il suo temperamento d'uomo e d'artista eletto" (S. 126). — Über die künstlerische Gestaltungskraft des Dichters finden sich allenthalben etwas unscheinbar beigefügte feine Einsichten und Bemerkungen wie folgende: „L'attitudine musicale del poeta e il suo amore dell'armonia si affermano come qualcosa di vivo, di operante nella musicalità della sua prosa in dialetto, nei versi di Hannele e della Versunkene Glocke, nella sua capacità di far rivivere suggestivamente le vibrazioni della campana, la canzone del mare, il bisbiglio della laguna veneta e nel rimpianto espresso dal nostro autore quasi settuagenario, di non essersi dedicato alla musica" (S. 144).

Wer diese überzeugende Leistung auf sich wirken läßt, wird eine ehrliche Freude darüber empfinden dürfen, wie hier eine italienische Literaturhistorikerin sich in gewissenhaftem Eifer um die Erkenntnis eines deutschen Dichters müht, dessen Schaffen sie dem künstlerischen Bewußtsein ihrer Landsleute näher bringen will. Es ist sehr zu hoffen, daß der Erfolg auch in der Notwendigkeit einer zweiten Auflage dieses handlichen Buches seine kunstwissenschaftliche Durchschlagskraft beweist. Dann wird die Verfasserin eine Reihe von Druckversehen, Ungenauigkeiten im Zitieren und ähnliche Unebenheiten zum Vorteil des Ganzen ohne Mühe glätten können. Zum Beispiel muß es S. 42 heißen: „Für den menschlichen Fortschritt...", oder ebenda: „Die Insel der großen Mutter"; S. 97: „Schöner, nimm mich mit"; Michel Hellriegel wird ebenso wie Ludovike und Agathe Ruschewey wiederholt falsch benannt. S. 163 ist ein Zitat aus „Pippa" unrichtig, und ähnliche Formverstöße finden sich noch gelegentlich.

Diese Studien über die Dramen Hauptmanns sind ein hocherfreuliches Beginnen, das verstehen läßt, auf welch zuverlässiger methodischer Betrachtungsgrundlage Clementina di San Lazzaro schon zwei Jahre später die eindringliche Arbeit über Stefan George vorlegen konnte. Wir sehen künftigen Arbeiten dieser Verfasserin mit aller Teilnahme entgegen.

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

Verantwortlich für den Textteil: Prof. Dr. Richard Müller-Freienfels, Berlin, für den Anzeigenteil: Walther Thassilo Schmidt, Stuttgart. — I. v. W. g. — Verlag von Ferdinand Enke in Stuttgart. A. Oelschläger'sche Buchdruckerei, Calw. Printed in Germany.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0206
gefördert durch die DFG

Die emotionalistische Ästhetik

Von

K. S. Laurila
(Helsinki)

Geschichtlicher Überblick

Unter emotionalistischer Ästhetik verstehen wir eine solche, die sozusagen auf das menschliche Gefühlsleben gegründet ist. Von dem menschlichen Gefühlsleben aus sucht die emotionalistische Ästhetik das Wesen der Kunst und die Eigenart des ästhetischen Verhaltens zu erklären. Nach dieser Auffassung ist nämlich das ästhetische Verhalten, kurz gesagt, ein Gefühlsverhalten, d. h. ein Verweilen bei dem reinen, unmittelbaren Gefühlswert der Erscheinungen. Die Kunst ist nach derselben Auffassung eine menschliche Tätigkeit, die den Zweck hat, die Gefühlserlebnisse des Menschen durch sinnlich wahrnehmbare Mittel so auszudrücken, daß andere dadurch „angesteckt" werden und dieselben nacherleben.

Dem unvoreingenommenen, von allen Theorien unbeeinflußten gesunden Laienverstande erscheint wohl der emotionalistische Grundgedanke ziemlich einleuchtend, besonders in bezug auf die Kunst. Der unbefangene Laie findet es wohl so ziemlich selbstverständlich, daß die Kunst und das ästhetische Verhalten überhaupt in erster Linie mit unserem Gefühlsleben in Verbindung steht und daraus abzuleiten ist und nicht aus dem Verstande oder aus dem Willensleben. Demgemäß wäre der Laie vielleicht geneigt anzunehmen, daß auch in der wissenschaftlichen Ästhetik die emotionalistische Auffassung zu den allgemein anerkannten Grundwahrheiten gehört. Wir wissen jedoch, daß dies durchaus nicht der Fall ist. Die emotionalistische Theorie war vielmehr bis auf unsere Tage eine sehr wenig beachtete und auch ziemlich wenig bekannte Gedankenrichtung[1]). Und auch in der heutigen Ästhetik ist sie keineswegs die vorherrschende Lehrmeinung, obgleich sie ohne Zweifel in den letzten Jahrzehnten immer mehr Verständnis und auch Anhang gefunden hat.

Doch ist der emotionalistische Gedanke keine rein moderne Erfindung. Seine Wurzeln reichen vielmehr sehr weit in die Vergangenheit zurück,

---

[1]) Es ist bezeichnend, daß auch der sonst wohl unterrichtete Earl of Listowel in seiner verdienstvollen „Critical History of modern Aesthetics" (London 1933) die emotionalistische Theorie gar nicht als eine besondere Theorie erwähnt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0207
gefördert durch die DFG

beinahe ebensoweit wie die Geschichte der Ästhetik selbst. Schon bei Aristoteles kann man den emotionalistischen Gedanken, allerdings nicht klar und direkt ausgesprochen, sondern nur angedeutet und in einer keimartigen Form finden. Er ist bei Aristoteles in seiner Lehre von der Tragödie und noch besonders in seiner berühmten Katharsislehre enthalten, wenn nämlich der Begriff Katharsis als „erleichternde Befreiung oder Entladung der Gemütsaffekte" gedeutet wird, wie er besonders von Jak. Bernays, Überweg, Zeller, A. Döring und von vielen anderen gedeutet worden ist und tatsächlich mit guten Gründen und sogar in direkter Anlehnung an die eigenen Ausdrücke des Aristoteles (vgl. besonders Politik, VIII, Kap. VII) gedeutet werden kann. Nach dieser Deutung ist der kurze Sinn der Aristotelischen Begriffsbestimmung der Tragödie der, daß die Tragödie — und folglich das Kunstwerk überhaupt — unser Gemütsleben in Bewegung setzt und dadurch unseren Affekten und Gefühlen eine erleichternde Befreiung und Entladung gewährt. Diese Kunstauffassung ist aber ohne Zweifel emotionalistisch, da nach derselben die Aufgabe der Kunst darin besteht, uns Gelegenheit zu Gefühlserlebnissen zu geben.

Der bedeutendste Vorläufer und Vertreter der emotionalistischen Ästhetik ist jedoch der Abbé Dubos, der in seinem höchst verdienstvollen Werke „Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture" (1719) den emotionalistischen Grundgedanken nicht allein deutlich ausgesprochen, sondern auch darauf eine sinnreiche, folgerichtig durchdachte Theorie der Kunst und sogar noch eine scharfsinnige und weitsichtige Theorie der Kunstkritik gebaut hat. Die kunstphilosophischen Gedanken Dubos' brauchen hier nicht ausführlich wiedergegeben zu werden. Die sind heutzutage allen bekannt — oder müßten mindestens es sein. Nur der emotionalistische Grundcharakter dieser Gedanken muß hier kurz hervorgehoben werden. Die Hauptaufgabe der Kunst nach Dubos besteht nämlich darin, unser Gemüt zu bewegen, uns Gelegenheit zu fesselnden Gefühlserlebnissen zu bieten, welche unseren Geist beschäftigen und uns dadurch vor der Langeweile schützen, welche für den Menschen eines der schlimmsten und unerträglichsten Übel ist. Diese Aufgabe erfüllt die Kunst dadurch, daß sie uns Gegenstände, Ereignisse und überhaupt Lebensbilder vorführt, welche in Wirklichkeit unser Gemüt stark bewegen würden, welche aber auch in der Nachbildung, in welcher die Kunst sie uns darbietet, fähig sind, unseren Geist hinreichend zu beschäftigen und somit die Langeweile fernzuhalten. Wenn wir die von der Kunst dargestellten Ereignisse und Lebensbilder in Wirklichkeit erlebten, würden sie uns allzu stark und tief ergreifen und oft sogar „des peines réelles et des afflictions véritables" zur Folge haben. Da sie aber in der Kunst nicht in ihrer wirklichen Stärke, sondern nur in einer abgeschwächten Nachbildung, als „imitations ou copies des objets réels" uns dargeboten werden,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0208
gefördert durch die DFG

sind auch die dadurch veranlaßten Gemütsbewegungen nicht so stark und tiefdringend wie die durch wirkliche Ereignisse veranlaßten, sondern nur „des passions artificielles“ oder „des copies des passions réelles“. Trotzdem — oder gerade dadurch — erfüllt die Kunst glücklich und gut die Aufgabe, welche ihr gehört. Sie beschäftigt durch die dargebotenen Gefühlserlebnisse hinreichend unseren Geist, aber ohne die schädlichen Folgen, welche die entsprechenden wirklichen Erlebnisse unfehlbar verursachen würden. — Wie man hieraus ersieht, ist die Kunsttheorie Dubos' im wahren Sinne des Wortes emotionalistisch, denn das Wesen der Kunst nach Dubos besteht darin, bei uns Emotionen hervorzurufen und dadurch unseren Geist zu beschäftigen.

Es ist besonders hervorzuheben, daß Dubos mit seiner emotionalistischen Kunstauffassung ziemlich alleinsteht nicht nur in seinem eigenen Lande und in seiner eigenen Zeit, sondern in der Geschichte der Ästhetik überhaupt. Seine eigene Zeit, besonders in Frankreich, war ja auch in ästhetischer Beziehung durchaus r a t i o n a l i s t i s c h orientiert. B o i l e a u war der große Verkünder dieses Rationalismus, wie der ästhetischen Anschauungen seiner Zeit überhaupt.

„Aimez donc la R a i s o n: que toujours vos écrits
empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix!“

Das war der höchste Rat, den Boileau an die Dichter richtete. Und in diesem Rat war zugleich eine Warnung enthalten, sich vor allen „émotions“ und „passions“, ebenso wie auch vor der Phantasie genau in acht zu nehmen; denn alles dies, was mit dem Gefühls- und Phantasieleben des Menschen zu tun hat, sind „des excès dangereux“, die man unbedingt vermeiden muß, weil auch in der Kunst „tout doit tendre au bon sens“ und somit auch da der gesunde und klare logische Verstand die einzige zuverlässige Richtschnur ist. Dieser Rationalismus, der wohl einem großen Teil dem Einfluß von Descartes zuzuschreiben ist, war in Frankreich im Zeitalter des Dubos so allgemein, daß er als selbstverständlich galt auch für solche Leute, welche im übrigen sich gegen die herrschenden Anschauungen der Zeit in scharfer Opposition befanden und deshalb als Ketzer betrachtet wurden. Ein solcher Ketzer war zum Beispiel Lamotte. Aber was die Vorherrschaft des Verstandes betrifft, war Lamotte ein ebenso strenggläubiger Rationalist wie die eifrigsten Klassiker selbst. Sein rationalistisches Glaubensbekenntnis ist mindestens ebenso weitgehend wie dasjenige Boileaus. Es lautet: „Il n'y a d'infaillible pour les choses humaines que la raison seule, et c'est à elle qu'il faut soumettre le s e n t i m e n t même“[2]). — Dieser Rationalismus war übrigens vielleicht der einzige Punkt, in bezug auf den die beiden Parteien, „les Anciens“ und „les

[2]) Diss. zur l'Iliade, Préface.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0209
gefördert durch die DFG

Modernes", in dem großen Streit der Zeit einig waren. Denn die Alten, d. h. die Klassiker, waren ja schon an und für sich echte Rationalisten, und es war eben im Namen der Vernunft, daß sie die Überlegenheit der alten Dichter und Künstler priesen. Aber aus demselben Grunde verfochten die „Modernen" die Überlegenheit der neuen Dichtung und Kunst. A. Lombard hat zweifellos recht, wenn er in seiner großen Du Bos-Monographie[3]) sagt: „C'est au nom de la raison éclairée que Perrault, Fontenelle, Lamotte, Terrasson, de Pons, ont proclamé la supériorité des Modernes sur les Anciens" ... „parce que, selon Fontenelle, la manière de raisonner s'est extrêmement perfectionnée dans ce siècle"[3]).

Aber Dubos steht mit seiner emotionalistischen Kunstauffassung ziemlich allein, nicht nur in seiner eigenen Zeit und in seinem eigenen Lande, sondern auch überhaupt. Man hat allerdings zu zeigen gesucht, daß er sowohl im Altertum als auch in der neueren Zeit sogar zahlreiche Vorgänger gehabt hätte. So hat man z. B. auf Cicero und Quintilianus hingewiesen, welche beide von der Beredsamkeit sozusagen im emotionalistischen Sinne gesprochen haben. An einer Stelle seiner Schrift „De Oratore" (III, c. 50) sagt Cicero, daß wir über die Beredsamkeit ohne Hilfe der Regeln urteilen „tacito quodam sensu sine ulla arte aut ratione". Und in ähnlichem Sinne äußert sich Quintilianus (Inst. orator. VI, c. 5), daß wir über die Beredsamkeit urteilen „non ratione aliqua sed motu nescio an innarrabili ...". Auch auf einige italienische (Castelvetro, Vida, Gravina, Muratori) und auf einige englische Schriftsteller (Locke, Addison, Shaftesbury, Hutcheson, Home) hat man als mögliche Vertreter des ästhetischen Emotionalismus hingewiesen[4]). Alle diese Schriftsteller sind aber Vertreter des ästhetischen Emotionalismus nur in einem sehr beschränkten und mittelbaren Sinne, wenn sie es überhaupt sind. Keiner von ihnen hat das getan, was Dubos tat, nämlich das Wesen der Kunst aus dem menschlichen Gefühlsleben abgeleitet und erklärt. Sie beschäftigen sich ja überhaupt nicht mit dem Wesen der Kunst und mit seiner Erklärung. Cicero und Quintilianus z. B. reden ja von der Beredsamkeit und von der Art wie man dieselbe beurteilt. In dieser Beziehung betonen sie alle beide übereinstimmend, daß man nicht mit Hilfe von Regeln oder von irgend welchen Vernunftgründen entscheide, was echte Beredsamkeit sei, sondern „tacito quodam sensu", d. h. auf Grund eines instinktiven, unmittelbaren Gefühls. Dies ist ohne Zweifel ein emotionalistischer Gedanke. Aber das Gefühl gilt hier nicht als Grundlage der Kunst selbst, sondern als Grundlage des Kunsturteils oder des ästhetischen Geschmacks. Und wenn die Italiener

---

[3]) A. Lombard: L'Abbé Du Bos. Un initiateur de la pensée moderne (Paris 1913). S. 183.

[4]) Vgl. dazu A. Lombard o. a. a. S. 188—197. H. von Stein, Die Entstehung der neueren Ästhetik (1886) S. 239 ff. — B. Croce, Estetica (1909) S. 213—223.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0210
gefördert durch die DFG

und Engländer und auch einige Franzosen von dem geheimnisvollen „inneren Sinn“ sprechen, wofür sie keinen bestimmten Namen haben und den sie deshalb mit „nescio quid“, mit dem „gusto“, „the taste“, „le sixième sens“ und anderen ähnlichen Wendungen umschreiben, so meinen auch sie damit gewöhnlich ein Organ der ästhetischen Beurteilung, also den „Geschmack“. Allerdings ist das schon ein wichtiger Schritt in emotionalistischer Richtung, wenn eingesehen und anerkannt wird, daß der ästhetische Geschmack seine Urteile darüber, was Kunst ist, in erster Linie nicht nach irgend welchen Regeln oder sonstigen Vernunftgründen fällt, sondern auf Grund eines unmittelbaren Gefühls. Aber Emotionalismus im eigentlichen Sinne ist das noch nicht, denn da wird nicht, wie es bei Dubos der Fall ist, die Kunst selbst aus dem Gefühl abgeleitet, sondern nur das ästhetische Urteil oder der Geschmack. — Doch ist der emotionalistische Gedanke auch in seinem echten Sinne hier und da schon im XVIII. Jahrhundert ausgesprochen. Er tritt z. B. bei Baumgarten auf, der in seiner Schrift „Meditationes de nonnullis ad Poema pertinentibus“ (1735) es als Hauptaufgabe der Poesie bezeichnet, Gemütsbewegungen hervorzurufen („Affectus movere est poeticum“). Auch Pierre Estève kommt in seinem Werke „L'Esprit des beaux-arts ou Histoire raisonnée du Goût“ (2 vol. Paris 1753) sogar wiederholt auf diesen Gedanken zurück und gibt ihm einen kurzen und bündigen Ausdruck in dem oft angeführten Satze, der stark den Beigeschmack eines geflügelten Wortes hat und wahrscheinlich nicht eine Originalerfindung Estèves war: „La grande règle du théâtre, comme aussi celle de tous les arts, c'est d'émouvoir.“ Am Ende des Jahrhunderts vertritt und verkündet P. S. Ballanche in seinem Werke „Du Sentiment considéré dans ses rapports avec la littérature et les arts“ (Lyon-Paris 1801) den ästhetischen Emotionalismus schon in einer ganz bewußten Form, indem er verkündet „que la morale et les principes des arts d'imitation ont une source commune, le sentiment“. Dies tut Ballanche zwar in direkter Anlehnung an Dubos, von dessen Gedanken wahrscheinlich auch Baumgarten und Estève beeinflußt waren. Man könnte wohl noch im XVIII. Jahrhundert manche andere Schriftsteller finden, bei denen der emotionalistische Gedanke mehr oder weniger klar ausgedrückt vorkommt. Aber es ist bezeichnend, daß niemand außer Dubos diesen Gedanken ernst nimmt, ihn weiterentwickelt und daraus eine klar durchdachte ästhetische Theorie ableitet. Alle andren spielen sozusagen nur eine Weile mit diesem Gedanken. Er war ihnen offenbar in seiner Bedeutung nicht tiefer klar geworden. Sie ahnten nicht, was alles dieser Gedanke enthält und was daraus folgt. Und so zogen sie nicht die Folgerungen, die sich aus diesem Gedanken ergeben und welche sich bei der Erklärung der Kunst und des ästhetischen Lebensgebiets überhaupt als außerordentlich fruchtbar erweisen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0211
gefördert durch die DFG

Das Schicksal des emotionalistischen Gedankens im XIX. Jahrhundert ist ungefähr ein ähnliches. Dieser Gedanke wird von vielen Dichtern und Denkern gelegentlich ausgesprochen, von einigen sogar etwas ausführlicher erörtert, aber von keinem systematisch ausgebaut und folgerichtig zu Ende gedacht. Dichter wie Goethe, Grillparzer, Musset — um nur einige Beispiele zu nennen — haben sich gelegentlich in einem mehr oder weniger deutlichen emotionalistischen Sinne über die Dichtung oder die Kunst überhaupt geäußert. Von den Theoretikern ist hier besonders P. J. Proudhon zu nennen, der in seinem posthumen Werke „Du Principe de L'Art et de sa destination sociale" (Paris 1865) an vielen Stellen deutlich emotionalistische Gedanken über die Kunst ausspricht, indem er erklärt, que l'art repose en premier lieu sur la faculté esthétique laquelle est la faculté de sentir ... et que la mission de l'artiste ... consiste ... à nous faire sentir, au moyen de la parole ou des signes ..., „à faire passer dans l'âme des autres le sentiment que l'artiste lui-même a éprouvé" (S. 17, 19, 21 usw.). Leider werden diese durchaus richtigen Einsichten bei Proudhon dadurch arg getrübt, daß er gar nicht folgerichtig an denselben festhält und sie nicht weiterentwickelt, sondern sie vielmehr verdunkelt und verwischt, indem er sie mit ganz anderen, damit völlig unvereinbaren Gedanken verbindet und vermengt. Nach Proudhon ist nämlich das Gefühl nicht die einzige Grundlage der Kunst, sondern „l'art repose sur une triple base, savoir, faculté esthétique (faculté de sentir) ou sens poétique, culte de soi, ou amour-propre, et puissance d'imitation" (S. 21). Weiterhin stellt Proudhon die Kunst in Zusammenhang mit der Schönheit, mit dem Ideal und mit anderen ähnlichen mystischen und verworrenen Begriffen, welche seinen Gedankengang noch mehr verdunkeln und irreführen. Dies zeigt, daß der tiefere Sinn des emotionalen Gedankens für Proudhon verborgen geblieben ist, da er daraus nichts zu machen verstanden hat. — Elf Jahre später hat der dänische Kunsthistoriker Julius Lange dem emotionalistischen Gedanken Ausdruck gegeben in einer „Om Kunstvaerdi" betitelten kleinen Schrift, welche nachher auch in deutscher Übersetzung erschienen ist[5]). Darin wird der Kunstwert folgendermaßen definiert: „Der Kunstwert ist der Wert, den der Stoff für den Hervorbringenden hatte, welchen Wert der Gegenstand durch die Darstellung desselben weiterhin für uns erhält" (S. 70). In dieser Definition steckt eine emotionalistische Kunstauffassung, zwar lange nicht einwandfrei und klar ausgedrückt, offenbar auch nicht von Lange selbst in ihrer vollen Bedeutung und Tragweite erkannt, aber jedenfalls dunkel geahnt und sozusagen im Keime. Eben weil der emotionalistische Gedanke

[5]) Julius Lange, Vom Kunstwert. Zwei Vorträge. Amalthea-Verlag 1925.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0212
gefördert durch die DFG

für Lange selbst noch dunkel geblieben war, hat er ihn auch nicht weiter entwickelt[6]). — Es ist noch zu erwähnen, daß Ernst Elster im Jahre 1897 den ersten Teil seiner „Prinzipien der Literaturwissenschaft" herausgab, worin meines Wissens zum ersten Mal versucht wird, eine ganze Poetik auf der Grundlage der emotionalistischen Kunstauffassung aufzubauen. Schon um ein Jahr früher (1896) hatte mein Landsmann und Kollege Yrjo Hirn, in seiner Doktordissertation, Förstudier till en konstfilosofi på psykologisk grundval (Vorstudien zu einer Kunstphilosophie auf psychologischer Grundlage) sich zum ästhetischen Emotionalismus bekannt und ist auch in seinen späteren Arbeiten („Origins of Art" 1900, „Det estetiska livet" 1913) dieser Anschauungsweise treu geblieben. Aber auch Hirn hat seinen Emotionalismus nicht systematisch weiter ausgebaut. Den wichtigsten Fortschritt in der Entwicklung des ästhetischen Emotionalismus im XIX. Jahrhundert bezeichnet jedoch die Schrift Leo Tolstojs „Was ist Kunst?" (1897). In diesem Buche ist meines Wissens zum ersten Male nach Dubos der emotionalistische Grundgedanke in bezug auf die Kunst folgerichtig durchgeführt und klar ausgesprochen. Seinen kürzesten Ausdruck findet dieser Gedanke in der von Tolstoj gegebenen Begriffsbestimmung der Kunst, die folgendermaßen lautet: „Die Kunst ist eine menschliche Tätigkeit, die darin besteht, daß der eine Mensch bewußt durch gewisse äußere Zeichen (durch Bewegungen, Linien, Farben, Töne, Bilder, Worte) den anderen die Gefühle, die er empfindet, mitteilt, die anderen Menschen von diesen Gefühlen angesteckt werden und sie nacherleben" (S. 69).

Die in dieser Definition zum Ausdruck kommende Auffassung vom Wesen der Kunst ist durchaus emotionalistisch — und, was noch wichtiger ist —, sie ist auch richtig. Doch hat auch Tolstoj nicht den vollen Sinn und die ganze Tragweite des emotionalistischen Gedankens erkannt. Er hat ihn vielmehr in wichtigen Beziehungen mißverstanden und irrige Folgerungen daraus gezogen. Und eine folgerichtig entwickelte, wissenschaftlich begründete, irgendwie systematische emotionalistische Ästhetik sucht man natürlich bei Tolstoj vergebens, wie eine sog. wissenschaftliche Ästhetik überhaupt. Aber das Wesen der Kunst hat er mit seiner hellseherisch genialen Intuition tief und treffend erfaßt und in seinem Buch mit großer Kraft und Klarheit zum Ausdruck gebracht. Schon deshalb gebührt Leo Tolstoj ein ehrenvoller Platz in der Geschichte der neueren Ästhetik. Dies muß um so mehr betont werden, da die Verdienste Tolstojs als ästhetischen Theoretikers bisher durchaus nicht recht gewürdigt worden sind. Die sog.

---

[6]) In meiner Abhandlung, „Die Ästhetik in den nordischen Ländern" (Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstw. XXX. Band 1936. S. 104 ff.) habe ich ausführlicher über Lange berichtet.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0213
gefördert durch die DFG

wissenschaftlichen Fachleute haben ihn meistens in dieser Beziehung totgeschwiegen oder ihn als einen unwissenschaftlichen Dilettanten und Stümper mit einem verächtlichen Achselzucken abfertigen zu können geglaubt. Die Laien wiederum, welche wahrscheinlich oft die von Tolstoj vorgetragenen Ansichten durchaus verständig und annehmbar gefunden haben, haben vielleicht geglaubt, Tolstoj renne nur offene Türen ein und predige mit großer Wucht ganz elementare Binsenwahrheiten, die den Fachleuten und allen Sachverständigen seit jeher bekannt gewesen sind. Allerdings ist auch Tolstoj selbst zum Teil schuld daran, daß sein Buch über die Kunst so arg verkannt worden ist. Er hat nämlich in seinem Buch nicht nur seine positiven Ansichten über das Wesen der Kunst entwickelt und begründet, sondern auch daneben und in unmittelbarem Zusammenhang damit gewissermaßen die gesamte historisch bekannte Kunstproduktion der Menschheit einer höchst subjektiven und mörderischen Kritik unterworfen, wobei der bei weitem größte Teil der historisch bekannten Kunstproduktion, vor allem die höchsten Spitzen und die am stärksten kanonisierten Größen der Literatur und aller Künste, einem unerbittlichen Verdammungsurteil verfallen, von dem auch die eigene Kunstproduktion Tolstojs nicht verschont bleibt. Diese heftigen Ausfälle, die nebenbei gesagt trotz ihrer Übertreibung und Maßlosigkeit hier und da auch etwas Beachtenswertes und Richtiges enthalten, stehen in keinem sachlichen Zusammenhang mit der von Tolstoj vertretenen Kunstauffassung und folgen keineswegs daraus. Aber die meisten Leser haben wohl dies geglaubt und haben demgemäß gefolgert, daß eine Kunstauffassung, welche zu solchen ungeheuren Fehlurteilen führt, völlig irrig sein müsse.

Die emotionalistische Ästhetik in ihrem Verhältnis zu anderen Theorien

Aus dieser summarischen Übersicht dürfte hervorgehen, daß die emotionalistische Auffassung in der Ästhetik niemals die allgemein anerkannte, herrschende Anschauung war, sondern immer nur eine Ansicht kleiner Minoritäten oder sogar bloß einiger Einzelner. Wir kennen auch aus der Geschichte der Ästhetik, welches die herrschenden Anschauungen waren. Eine solche war in älterer Zeit und ist noch bis zum Ende des XIX. Jahrhunderts die sog. Schönheitsästhetik, danach die Genußästhetik. Daneben auch die Ausdrucksästhetik, und besonders im XX. Jahrhundert hat die sog. Einfühlungsästhetik stark um sich gegriffen. Die Eigenart der emotionalistischen Ästhetik wird vielleicht am besten dadurch klar, wenn wir sie mit den genannten ästhetischen Lehren vergleichen.

Emotionalistische und Schönheitsästhetik. Schönheitsästhetik nennen wir kurz diejenige Auffassung, nach welcher die Ästhetik einfach eine Wissenschaft des Schönen ist in Natur und Kunst

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0214
gefördert durch die DFG

und die Kunst demnach „geflissentliche Hervorbringung des Schönen“ (Lipps). Diese Auffassung von dem Gegenstand und von der Aufgabe der Ästhetik war seit der Begründung der neueren Ästhetik durch Baumgarten nicht nur die vorherrschende, sondern lange Zeit sogar die allein herrschende beinahe überall, wo Ästhetik als Wissenschaft getrieben wurde. In Deutschland von Baumgarten an bis zu Fr. Th. Vischer, Th. Lipps und Th. A. Meyer, in Frankreich von Crousaz an bis zu Victor Cousin, Th. Jouffroy, Charles Lévêque u. a. tritt diese Auffassung mit derselben Mine der Selbstverständlichkeit auf. Noch heute ist diese Auffassung sehr verbreitet nicht nur unter den Laien, die oft von keiner anderen Ästhetik etwas wissen als von der durch die Tradition kanonisierten „Schönheitslehre“, sondern auch unter den Ästhetikern. In vielen, besonders etwas älteren Nachschlagewerken wird die Ästhetik immer noch als Wissenschaft vom Schönen erklärt, und in einigen Sprachen ist sie unter diesem Namen der „Schönheitswissenschaft“ geradezu naturalisiert (z. B. im Finnischen -„kaunotiede“). Hier handelt es sich nicht darum, auf eine kritische Prüfung der Schönheitsästhetik einzugehen[7]). Hier gilt es nur festzustellen, in welchem Verhältnis die emotionalistische Ästhetik und die Schönheitsästhetik zueinander stehen. Der Unterschied scheint nämlich nicht allen klar zu sein. Zum Beispiel Proudhon sucht sie miteinander zu vereinigen. Aber dasselbe tut noch sogar ein so moderner und kenntnisreicher Ästhetiker wie der Däne Victor Kuhr. Und ein etwas älterer schwedischer Ästhetiker, Ewert Wrangel, scheint sie beinahe für identisch halten zu wollen[8]). In Wirklichkeit sind diese Theorien grundverschieden und miteinander völlig unvereinbar. Dies müßte jedem einleuchten, der sich den Sinn dieser beiden Theorien wirklich klar gemacht hat. Am deutlichsten tritt vielleicht die Verschiedenheit dieser beiden Theorien in ihrer Kunstauffassung zutage. Nach der schönheitsästhetischen Auffassung ist die Kunst „geflissentliche Hervorbringung des Schönen“. Schön wiederum ist ein Gegenstand, dessen bloße Anschauung uns reine, unmittelbare Lust gewährt. Dies ist tatsächlich die einzige verständliche Begriffsbestimmung des Schönen, die man nach jahrhundertelangen Bemühungen hat aufstellen können. Demgemäß ist der in verständlicher Sprache wiedergegebene Sinn der von den Schönheitsästhetikern aufgestellten Kunstdefinition dieser: Kunst ist eine menschliche Tätigkeit, deren Aufgabe darin besteht, uns reine, unmittelbare Lust, d. h. einen bestimmten Genuß zu gewähren. So geht die Schönheitsästhetik, sobald ihre mystisch ver-

---

[7]) In meinem Werke „Ästhetische Streitfragen“ (Akad. Buchhandlung — Helsinki 1934) ist die Schönheitsästhetik einer ausführlichen Kritik unterzogen worden.

[8]) Vgl. dazu meine Abhandlung „Die Ästhetik in den nordischen Ländern“ (Z. f. Ästh. u. allgem. Kunstw. XXX. Bd. 1936.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0215
gefördert durch die DFG

hüllten, nebelhaft unbestimmten Lehren in exakter, verständlicher Sprache ausgedrückt werden sollen, in eine Genußästhetik über. Aber ob man nun diese Auffassung mit dem Namen der Schönheitsästhetik oder mit dem der Genußästhetik bezeichnet, jedenfalls steht fest, daß sie keineswegs mit der Auffassung der emotionalistischen Ästhetik zusammenfällt, sondern damit völlig unvereinbar ist. Denn nach der emotionalistischen Auffassung hat die Kunst gar nicht die Aufgabe, uns irgend einen Genuß zu bereiten; sondern ihre Aufgabe ist eine viel tiefere, ernstere, bedeutungsvollere und weittragendere, nämlich die, uns diejenigen freudvollen oder schmerzvollen Gefühle nacherleben zu lassen, welche der Künstler selbst erfahren hat und welche er gerade in seinem Werk in anschaulicher Form zum Ausdruck bringt. Nach der schönheitsästhetischen Auffassung ist die Kunst ein Genußmittel und ihre Bedeutung besteht in dem unmittelbaren Lustertrag, den sie uns liefert, man mag diese Lust so hoch, edel und vornehm preisen wie man will. Nach der emotionalistischen Auffassung besteht die Bedeutung der Kunst durchaus nicht in ihrem unmittelbaren Lustertrag, sondern darin, daß sie uns als Menschen innerlich bereichert und vertieft, indem sie uns das Menschenschicksal und die Bedeutung des Daseins und seiner Erscheinungen sowohl nach ihren erfreulichen als auch nach ihren unerfreulichen und sogar bitter schmerzvollen Seiten fühlend unmittelbar erleben läßt. Es ist nun zu bemerken, daß die Kunst uns oft gerade dann am gehaltvollsten bereichert und vertieft, wenn sie uns das Menschenschicksal nicht nach seinen erfreulichen, sondern nach seinen tief schmerzvollen Seiten erleben läßt. Denn die Freude ist zwar geeignet, den Menschen zu beglücken; aber der Schmerz ist geeignet, ihn innerlich zu bereichern und zu vertiefen. Hieraus folgt u. a., daß der Eindruck der Kunstwerke, wie der ästhetische Eindruck überhaupt, durchaus nicht immer ein lustvoller sein kann, wie er es nach der Schönheits- und Genußästhetik unbedingt sein soll. Das berühmte ästhetische „Lustdogma“, welches ein grundlegender Glaubenssatz sowohl der Genuß- wie der Schönheitsästhetik ist, wird durch eine folgerichtig durchdachte emotionalistische Auffassung hinfällig. Alles dies habe ich anderswo ausführlich dargelegt und begründet[9]). Mit Hinweis darauf darf hier nur festgestellt werden, daß die Schönheitsästhetik und die emotionalistische Ästhetik wirklich zwei grundsätzlich voneinander abweichende Auffassungen sind, welche sich nicht vereinigen lassen. Dies muß jedem einleuchten, der diese beiden Theorien sich klar macht, sie folgerichtig weiterentwickelt und zu Ende denkt.

---

[9]) Vgl. den Aufsatz: „Der ästh. Eindruck in seinem Verhältnis zu Lust u. Unlust. Zuerst veröffentlicht in Z. f. Ästh. 1928, dann in meinem Buch „Ästh. Streitfragen“ (1934).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0216
gefördert durch die DFG

Ausdrucksästhetik und emotionalistische Ästhetik

Noch leichter als mit der Schönheitsästhetik wird die emotionalistische Ästhetik mit der Ausdrucksästhetik vermengt. Diese beiden Theorien stehen sich auch bedeutend näher als die emotionalistische und die Schönheitsästhetik, aber zwei grundsätzlich verschiedene Theorien sind auch sie trotzdem. Auch die Wurzeln der Ausdruckstheorie reichen weit in die Vergangenheit zurück, wenigstens bis zu Plotinos. Plotinos vertritt die Ausdrucksästhetik in dem Sinne, daß nach ihm ein Gegenstand nicht durch Symmetrie, Einheit in der Mannigfaltigkeit oder irgend eine andere Formbeschaffenheit schön wird, sondern dadurch, daß die Idee, die Vernunft, das Geistige, das Göttliche, d. h. letzten Endes das Ureine (Hen) selbst darin zum Ausdruck kommt. „So entsteht also der schöne Körper dadurch, daß er Anteil hat an der vom Göttlichen kommenden Vernunft“ (Enneaden, II, S. 230). Ebenso wird nach Plotinos ein Werk zum Kunstwerk nicht durch seinen Bau oder überhaupt durch seine Formbeschaffenheit, sondern durch das, was es ausdrückt, nämlich dadurch, daß die Idee, das Allgemeine, schließlich das Ureine darin zum Ausdruck kommt. Dieser Grundgedanke wandert dann durch die Zeiten, erscheint in verschiedenartigen Formen, wird aber besonders im XIX. Jahrhundert sowohl in Deutschland (Schelling, Hegel, Vischer u. a.) als auch in Frankreich (Cousin, Jouffroy, Taine u. a.) begierig wieder aufgenommen und weiter ausgebaut. Auch nach Hegel, Vischer und anderen spekulativen Ästhetikern des XIX. Jahrhunderts wird ein Gegenstand schön nicht durch seine Formbeschaffenheit, sondern durch das, was er ausdrückt. Und um schön zu sein, muß er die Idee, d. h. das Allgemeine, das Göttliche, das Absolute zum Ausdruck bringen. Denn das Schöne ist ja „das sinnliche Scheinen der Idee“ (Hegel) oder „die Idee in der Form begrenzter Erscheinung“ (Vischer). Ebenso wird ein Werk nach derselben Auffassung zum Kunstwerk nicht in erster Linie wegen seiner Formbeschaffenheit oder wegen einer geschickten technischen Ausführung, sondern dadurch, daß es die Wahrheit, die Idee, das Allgemeine, das Wesen der Dinge, das Absolute in „sinnlicher, bildlicher Form darstellt und enthüllt“ (Hegel). Derselbe Grundgedanke kehrt wieder in der bekannten Kunstdefinition Taines: „L'oeuvre d'art a pour but de manifester quelque caractère essentiel ou saillant, partant quelque idée importante, plus clairement et plus complètement que ne le font les objets réels.“ — In unserem Jahrhundert hat die Ausdruckstheorie einen etwas veränderten Sinn erhalten. Nach der Erklärung der modernen Ausdruckstheoretiker ist das Kunstwerk nicht mehr eine Offenbarung irgend welcher mystischen und metaphysischen Ideen oder Werte, sondern es ist ganz einfach nur ein Ausdruck des inneren Lebens des Menschen, seiner seelischen Vorgänge im allgemeinen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0217
gefördert durch die DFG

In diesem Sinne hat vor allen Benedetto Croce in unserem Jahrhundert die Ausdruckstheorie vertreten und verkündet, und er hat besonders in der anglosächsichen Welt viele begeisterte Anhänger gefunden (E. F. Carritt, R. G. Collingwood, J. A. Smith u. a.)[10]). Croce ist jedoch keineswegs der einzige Vertreter der modernen Ausdruckstheorie, obgleich diese ohne Zweifel durch ihn am weitesten bekannt geworden ist, vielleicht teilweise auch deshalb, weil Croce diese Theorie in einer stark paradoxalen und extremen Form vertritt, wie schon der Titel seines ästhetischen Hauptwerkes, „Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale" zeigt, worin also die Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks ohne weiteres mit der allgemeinen Linguistik gleichgestellt wird. Aber neben Croce und sogar vor ihm haben viele andere die Ausdruckstheorie auch in ihrer modernen Form vertreten[11]). — Wie man aber auch die Ausdruckstheorie „ausdrücken" mag, mit der emotionalistischen Theorie ist sie in keinem Falle identisch. Allerdings haben beide sozusagen eine gemeinsame Grundlage, indem nach beiden diesen Theorien Kunst Ausdruck ist. Aber nach der Ausdruckstheorie in ihrer weitesten Fassung ist sie Ausdruck nur im allgemeinen, Ausdruck des inneren Lebens des Menschen, Ausdruck seiner seelischen Vorgänge überhaupt. Es ist klar, daß die Ausdruckstheorie in dieser weiten und losen Fassung völlig ungenügend und unannehmbar ist. Es ist nur erstaunlich, wie philosophisch geschulte und sonst sogar scharfsinnige Leute auch bloß für einen Augenblick bei einer so offenbar unmöglichen Theorie haben stehen bleiben können. Alle Kunst ist zwar Ausdruck. Aber jeder Ausdruck ist doch lange nicht Kunst. Wenn jede Gedanken- und Willensäußerung, jedes Wort, wie die Sprache überhaupt, jeder Laut, jede Gebärde, Mine oder Bewegung, wodurch der Mensch sein inneres Leben zum Ausdruck bringt, Kunst wären, dann wären schließlich alle Menschen Künstler und alle menschliche Tätigkeit Kunst. Dann hätte das Wort Kunst keinen vernünftigen Sinn mehr. Nach der emotionalistischen Theorie gehören zur Kunst nur die Ausdrücke des Gefühlslebens. Und auch diese noch lange nicht alle. Dazu kommen noch bedeutungsvolle nähere Bestimmungen und Einschränkungen. Zur Kunst gehören nur diejenigen Gefühlsausdrücke, die absichtlich und planmäßig

[10]) Auch in anderen Ländern haben die Lehren Croces einzelne Verehrer gewonnen, sogar in Deutschland (Karl Federn), wo sonst die hervorragendsten Fachleute teilweise sogar sehr streng ablehnend sich zu den Lehren Croces gestellt haben. Vgl. z. B. Volkelt, System der Ästhetik III², S. 378, 390. Dessoir, Zeitschr. f. Ästh. Bd. XXVI (1932), S. 205—208. — Auch in England hat doch wenigstens ein Ästhetiker, näml. Earl of Listowel die Unhaltbarkeit der Lehren Croces scharf und klar eingesehen. Vgl. Listowel, A critical History of modern Aesthetics, S. 151 ff.

[11]) Von den deutschen Vertretern der modernen Ausdruckstheorie sei hier nur Max Verworn erwähnt. (Die Anfänge der Kunst, 1909.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0218
gefördert durch die DFG

anschaulich und „ansteckend“ gemacht worden sind, so daß sie fähig sind, die eigenen Gefühlserlebnisse des Künstlers anderen nicht nur wahrnehmbar, sondern auch nacherlebbar zu machen.

Emotionalistische Ästhetik und die Theorie der Einfühlung. Auch von der Einfühlungstheorie unterscheidet sich die emotionalistische Theorie grundsätzlich, obgleich viele sie sogar sehr hartnäckig wenn nicht geradezu für identisch, so doch für wesensverwandt halten wollen. Auch rührt wohl die mangelnde Einsicht in die Verschiedenheit dieser beiden Theorien daher, daß ihr Sinn nicht klar und scharf genug erfaßt wird. Der Einfühlungstheorie gegenüber ist dies auch nicht leicht; denn ihre eigenen Verkünder haben leider lange nicht genügend klar und unzweideutig ihre Theorie dargelegt. Vielmehr ist der eigentliche Sinn und Inhalt dieser Theorie immer noch recht unbestimmt und schwankend — trotz der vielen ausführlichen und scharfsinnigen Auslegungen und Erläuterungen, welche dieser Theorie zuteil geworden sind, besonders von der Seite ihrer Hauptvertreter, Lipps und Volkelt. Was man mit der Einfühlung im allgemeinen meint, das wissen wir zwar seit Herder, der als der erste moderne Verkünder dieser Theorie gilt, seit Novalis, Schlegel, Jean Paul und anderen Romantikern, besonders aber seit Fr. Th. Vischer, Lotze, Lipps, Volkelt u. a. so ziemlich. Schon Vischer hat es recht deutlich ausgesprochen. „Es ist die Natur unserer Seele“, heißt es bei ihm (Das Schöne und die Kunst, S. 70), „daß sie sich in Erscheinungen der äußeren Natur oder in Formen, die der Mensch hervorgebracht hat, ganz hineinlegt und diesen an sich ganz abstrakten Erscheinungen, die von einem Ausdruck doch nichts wissen, durch einen unwillkürlichen und unbewußten Akt Stimmungen unterlegt, daß sie sich mit ihrer Stimmung in den Gegenstand versetzt. Dieses Leihen, dieses Unterlegen, dieses Einfühlen der Seele in unbeseelte Formen ist es, um was es sich in der Ästhetik ganz wesentlich handelt.“ Dazu ist noch hinzuzufügen, daß wir dann nach der Einfühlungstheorie diese von uns unbewußt in die Gegenstände „eingeschmuggelten“ Stimmungen und seelischen Regungen ebenso unbewußt wiedererleben als Stimmungen und Regungen der Gegenstände selber. Daß wir eine solche „Einfühlung“ unseres eigenen inneren Lebens in die Gegenstände in weitem Maße treiben nicht nur bei der ästhetischen Betrachtung, sondern bei allem Wahrnehmen überhaupt, ist eine unbestreitbare Tatsache. Die Einfühlung ist somit eine allgemeine seelische Funktion von großer Bedeutung. Aber eben deshalb ist nicht leicht einzusehen, wie man von dieser allgemeinen seelischen Funktion aus das spezifische Wesen des ästhetischen Verhaltens und der Kunst erklären könnte. Dies haben die Einfühlungstheoretiker meines Wissens auch nicht getan. Ja, sie haben es nicht einmal versucht. Es wäre auch ein aussichtsloses Vorhaben. So weit ich sehen kann, ist ihr Hauptbestreben

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0219
gefördert durch die DFG

darauf hinausgegangen, die grundwichtige Rolle der Einfühlung bei aller ästhetischen Betrachtung zu betonen. Aber auch angenommen, die Einfühlung wäre ein so grundwichtiger und wesentlicher Faktor bei aller ästhetischen Betrachtung wie die Einfühlungstheoretiker es behaupten — meiner Ansicht nach ist auch diese Behauptung durchaus nicht einwandfrei begründet —, so wäre damit keineswegs bewiesen, daß das Wesen des ästhetischen Verhaltens und der Kunst von der Einfühlung aus allein erklärt werden kann. Dies ist ebenso wenig möglich, wie es möglich wäre z. B. von der Apperzeption aus das Wesen des ästhetischen Verhaltens und der Kunst zu erklären. Und doch ist die Apperzeption ein noch weit wichtigerer und wirklich notwendiger Faktor bei der ästhetischen Betrachtung wie bei allem Wahrnehmen. Es ist auch logisch unmöglich, aus einer allgemeinen seelischen Funktion, wie die Einfühlung es ohne Zweifel ist, eine Spezialität und ein Sonderkennzeichen der ästhetischen Betrachtung zu machen. Lipps und Volkelt haben zwar behauptet, die ästhetische Einfühlung trage einen Sondercharakter, wodurch sie sich von der allgemeinen Einfühlung unterscheide. Aber meines Wissens ist es weder ihnen noch irgend einem anderen Einfühlungstheoretiker gelungen, diesen Sondercharakter nachzuweisen. — Es ist auch bezeichnend, daß Lipps und Volkelt selber das Wesen der Kunst und des ästhetischen Verhaltens durchaus nicht von der Einfühlung aus allein erklären. Für Lipps ist ja die Kunst „geflissentliche Hervorbringung des Schönen", also eine Tätigkeit, die den Zweck hat, uns einen bestimmten Genuß zu bereiten. Diese Definition, wenn sie eine solche sein soll, ist keineswegs aus der Einfühlung abgeleitet. Volkelt wiederum leitet bekanntlich den ästhetischen Eindruck und somit auch das Wesen der Kunst aus vier verschiedenen Quellen ab und also nicht aus der Einfühlung[12]). Dies zeigt, daß diese hervorragenden Ästhetiker und Denker es auch offenbar selber eingesehen haben, daß es unmöglich ist, von der Einfühlung aus eine verständliche Antwort zu geben auf die Fragen: was ist Kunst und worin besteht das Wesen des ästhetischen Verhaltens? Aber die emotionalistische Theorie gibt, wie wir gesehen haben, eine klare und bestimmte Antwort auf diese beiden Fragen, welche die Grundfragen aller Ästhetik sind. Schon daraus dürfte hervorgehen, daß die emotionalistische und die Einfühlungstheorie keineswegs zusammenfallen, sondern zwei ganz verschiedene Theorien sind.

---

[12]) In einem schon 1909 erschienenen Aufsatz („Ist der ästh. Eindruck aus einer oder mehreren Quellen abzuleiten? Archiv für die ges. Psychol.) habe ich zu zeigen gesucht, daß die vier Quellen Volkelts sich auf eine einzige zurückführen lassen, näml. eben auf die Gefühlsfunktion. Volkelt hat jedoch, auch in der zweiten Auflage seines Systems zu dieser Kritik gar keine Stellung genommen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0220
gefördert durch die DFG

Einwände gegen die emotionalistische Theorie

Der Sinn und Inhalt der emotionalistischen Theorie wird vielleicht auch dadurch klarer, wenn wir einige von den gewöhnlichsten Einwänden prüfen, welche gegen diese Theorie gerichtet werden. Einer von den allergewöhnlichsten Einwänden ist wohl der, daß die emotionalistische Auffassung auf einer veralteten Psychologie beruhe, indem sie voraussetze, daß das Gefühl, der Wille und der Verstand gesonderte „Seelenvermögen" seien, die gesondert auftreten könnten. Einen solchen Einwand macht z. B. Charles Lalo[13]), indem er bemerkt: „Le sentiment est donc partout ... et puisqu'il est partout, il n'explique rien nulle part." „Or, c'est précisément parce que le sentiment est supposé dans toutes nos activités qu'il n'en caractérise aucune"[14]). — Dieser Einwand ist leicht widerlegt. Er beruht nämlich auf einem offenbaren Mißverständnis. Wenn wir das ästhetische Verhalten als ein Gefühlsverhalten charakterisieren, so meinen wir damit durchaus nicht, daß der Mensch bei der ästhetischen Betrachtung nur lauter Gefühl wäre und sein Verstand und Wille dabei abwesend wären. Ob der Mensch sich praktisch, theoretisch oder ästhetisch betätigt und verhält, immer ist selbstverständlich der ganze Mensch mit allen Seiten seiner seelischen Verfassung dabei beteiligt. Nur sind die verschiedenen Seiten unseres Wesens dabei, immer von der Verhaltungsweise abhängend, in sehr verschiedenem Grade in Anspruch genommen. Wir wenden sozusagen bald die eine, bald die andere Seite unseres Wesens gegen die Außenwelt und reagieren vorzugsweise damit auf die Eindrücke der Erscheinungen. Und beim ästhetischen Verhalten wenden wir gerade vorzugsweise unsere Gefühlsseite gegen die Erscheinungen und halten diese Einstellung inne, d. h. wir antworten vorzugsweise mit dem Gefühl auf die Eindrücke der Erscheinungen. In diesem Sinne ist das ästhetische Verhalten ein Gefühlsverhalten. Es ist also nicht durch die Alleinherrschaft, sondern nur durch die Vorherrschaft des Gefühls gekennzeichnet[15]).

Auch der zweite Einwand ist vielleicht am klarsten bei Lalo formuliert. Er macht nämlich in dem eben angeführten Zusammenhang noch einen zweiten Einwand gegen die emotionalistische Ästhetik, indem er bemerkt, man könne das ästhetische Verhalten und die Kunst nicht mit einem Hinweis auf das Gefühl erklären, weil das Gefühl selbst eine äußerst dunkle und unerklärliche Erscheinung sei, wodurch folglich nichts anderes erklärt werden kann. „Mais le sentiment est précisément

---

[13]) Lalo, Les sentiments estétiques. Paris 1910. S. 43 ff., 263 ff.

[14]) Einen ähnlichen Einwand gegen den ästh. Emotionalismus macht auch z. B. R. Hamann, Ästhetik[2] (1919) S. 49.

[15]) Auch dies ist in meinen „Ästh. Streitfragen" näher ausgeführt. S. 33 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0221
gefördert durch die DFG

le point de vue confus par excellence, l'élément rebelle à l'analyse ..." — „Expliquer un fait par les sentiments qu'il suggère, c'est donc en principe le déclarer inintelligible et rebelle à l'analyse, c'est se refuser à l'expliquer scientifiquement" (S. 43—44). — Hierzu ist zu bemerken, daß wir das ästhetische Verhalten nicht mit Hinweis auf die innerste Natur und das Wesen des Gefühls erklären, sondern nur mit Hinweis auf seine Vorherrschaft in dem ästhetischen Bewußtseinszustand. Durch die Vorherrschaft des Gefühls in dem ästhetischen Bewußtseinszustand wird dieser genügend gekennzeichnet und erklärt, auch wenn die innerste Natur des Gefühls ein so tiefes und unerklärliches Mysterium wäre, wie Lalo behauptet. Unsere Erklärung setzt nämlich keineswegs voraus, daß wir das innerste Wesen des Gefühls von Grund aus kennen und erklären können. Sie setzt nur voraus, daß wir fähig sind festzustellen, in welchem Bewußtseinszustand das Gefühl, in welchem wiederum irgend eine andere Seite unseres seelischen Wesens vorherrschend ist. Und dazu sind wir ohne Zweifel fähig. Ebensowohl wie wir in der Praxis z. B. die Goldmünzen von den Silbermünzen ganz sicher unterscheiden können, nur auf dem Grunde des vorherrschenden Bestandteils, obgleich auch die Goldmünzen etwas Silber enthalten, und wir Laien über die chemische Zusammensetzung weder des Goldes noch des Silbers gewöhnlich nicht genauer unterrichtet sind. Auch hier erfolgt die Unterscheidung nicht auf Grund einer vertieften Kenntnis von der innersten Natur und dem Wesen der betreffenden Metalle, sondern nur auf dem Grunde, daß wir in der Praxis ohne Schwierigkeit feststellen können, in welcher Münze das Gold, in welcher wiederum das Silber vorherrscht. Ähnlich ist es mit den verschiedenen Bewußtseinszuständen der Fall.

Aber übrigens ist es wohl so, daß Lalo hier den mystischen Charakter des Gefühls etwas übertreibt. Allerdings ist das Gefühlsleben des Menschen der begrifflichen Durchforschung am schwierigsten zugänglich und vorläufig auch am wenigsten durchforscht. Aber ein undurchdringliches und völlig unerklärliches Mysterium ist das Gefühlsleben des Menschen doch nicht. Der seelische Grundcharakter des Gefühls und sein Unterschied von den intellektuellen und Willenselementen sind uns vielmehr in großen Zügen bekannt und ziemlich befriedigend auch begrifflich feststellbar. Auch Lalo selbst weist in seinem Buch wiederholt auf diesen Grundcharakter hin. Ja, er gibt sogar — wenn nicht eine regelrechte Definition des Gefühls, so doch eine ganz richtige Beschreibung davon — schon im ersten Kapitel seines Buches, worin er die Psycho-Physiologie des Gefühls behandelt. Sobald aber die allgemeine Natur des Gefühls uns bekannt ist, können wir auf diesem Grund auch die Eigenart des ästhetischen Verhaltens und der Kunst bedeutungsvoll erklären. — Aber auch sonst ist uns von dem menschlichen Gefühlsleben

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0222
gefördert durch die DFG

mancherlei anderes bekannt, nicht nur der Grundcharakter des Gefühls. Und etwas glaubt wohl auch Lalo selbst davon zu kennen, da er ein so umfangreiches (beinahe 300 Seiten!) und wirklich aufschlußreiches und lesenswertes Buch über die ästhetischen Gefühle allein geschrieben hat! Wenn er von dem Gefühl wirklich nichts anderes zu sagen gehabt hätte als nur dies, daß „le sentiment est précisément le point de vue confus par excellence, l'élément rebelle à l'analyse", dann hätte man das wenigstens, scheint es mir, etwas kürzer sagen können. Das Buch Lalos widerlegt also schon mit seinem bloßen Dasein und noch mehr mit seinem sachlichen Inhalt die darin aufgestellte Behauptung, daß wir von dem Gefühl nichts Eigentliches wissen und folglich durch das Gefühl nichts erklären können.

Noch ein dritter Einwand muß hier erwähnt werden. Ich finde ihn allerdings wenigstens im Augenblick nirgends in der Literatur direkt und klar ausgesprochen, obgleich er eigentlich, mindestens anscheinend, der schwerwiegendste von allen ist. Kurz ausgedrückt lautet dieser Einwand folgendermaßen: Die emotionalistische Kunstauffassung ist höchstens nur auf die sog. subjektiven Künste (Lyrik und Musik) anwendbar. Vom Lyriker und dem Tonkünstler kann man vielleicht sagen, daß sie wirklich ihre eigenen Gefühle ausdrücken, und zwar mit der Absicht, sie dadurch anderen wahrnehmbar und nacherlebbar zu machen. Aber von dem Maler, Bildhauer, Epiker oder Dramatiker läßt sich dasselbe nicht sagen. Auf diese sog. objektiven Künste ist die emotionalistische Kunstauffassung also nicht anwendbar. Denn z. B. der Maler, besonders der Porträtist, „malt" nicht seine eigenen Gefühle oder Stimmungen. Er hat eine ganze andere, genau bestimmte Aufgabe. Er muß die Züge einer bestimmten Person möglichst treu und möglichst treffend wiedergeben. Und diese Aufgabe ist offenbar eine solche, die ihm keine Gelegenheit zur Wiedergabe seiner eigenen Gefühle und Stimmungen zuläßt. Denn wo hätten die eigenen Gefühle und Stimmungen des Malers im Porträt einen Platz? Doch nicht neben dem Bilde? Das wäre ja eine Ungeheuerlichkeit, die das ganze Werk lächerlich machen würde. Aber auch nicht im Bilde selbst, denn dieses soll ja ein Porträt einer bestimmten Person sein und ihre Züge wiedergeben. Wie könnte es dann dabei und zugleich eine Wiedergabe irgend welcher persönlichen Gefühle des Malers sein? Noch weniger scheint dem Bildhauer bei seiner Arbeit Gelegenheit zum Ausdruck eigener Gefühle geboten zu sein. Schon das Material, welches er benutzt, ist so hart und unbiegsam, daß es zur Wiedergabe der unendlich beweglichen und unendlich feinschattierten Gefühle wenig geeignet erscheint. — Aber auch die Arbeit des Epikers und Dramatikers scheint nicht auf eine Wiedergabe persönlicher Gefühle und Stimmungen, sondern auf eine Wiedergabe objektiv gegebener

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0223
gefördert durch die DFG

Ereignisse hinauszulaufen. Der Novellist oder Romandichter fabelt uns nicht von seinen eigenen Gefühlen und Stimmungen vor, sondern er erzählt uns — wenn er nämlich ein echter Epiker ist — ganz sachlich von Menschenschicksalen und Ereignissen und kommt selber mit seinen Gefühlen, Stimmungen und Reflexionen in seiner Erzählung gar nicht zum Vorschein. Und tut er das, dann halten wir es für eine schwere Entgleisung. Denn der Epiker hat zu erzählen, was geschehen ist, und uns nicht mit seinen persönlichen Gefühlen, Stimmungen und Reflexionen zu unterhalten. Diese gehören in der Erzählung gar nicht zur Sache. Ebensowenig im Drama.

So vernichtend dieser Einwand beim ersten Anblick auch erscheinen mag, im Grunde ist er doch nicht stichhaltig. Er widerlegt die emotionalistische Kunstauffassung keineswegs, sondern gibt nur Anlaß, ihren Sinn nach gewissen Richtungen hin zu präzisieren und zu erläutern. Wenn wir sagen, daß das Kunstwerk ein planmäßig ansteckend gemachter Ausdruck der eigenen Gefühle des Künstlers sei, der den Zweck hat, die Gefühle des Künstlers anderen wahrnehmbar und nacherlebbar zu machen, so ist damit durchaus nicht gemeint, die Gefühle des Künstlers seien in seinem Werke sozusagen in abstracto, nur als solche und losgelöst von anderen psychischen Elementen, d. h. völlig unvermittelt ausgedrückt. So können die Gefühle überhaupt nicht ausgedrückt werden. Denn sie sind, wie schon vorher hervorgehoben, immer an andere psychische Elemente, zunächst an Empfindungen, Vorstellungen, Anschauungen und Gedanken gebunden und können nie isoliert auftreten, weder in der Kunst noch anderswo. Daraus folgt, daß die Gefühle auch nicht direkt und unvermittelt, sozusagen durch die leere Luft, anderen mitgeteilt und bei ihnen hervorgerufen werden können. Ebenso wie es unmöglich ist, direkt vom Dynamo aus ohne Vermittlung irgend welcher Leitungseinrichtungen elektrisches Licht an einem entfernten Orte anzuzünden, ebenso unmöglich ist es auch, ohne Leitungseinrichtungen die eigenen Gefühle bei anderen „anzuzünden“ oder sie ihnen nur erst wahrnehmbar zu machen. Und bei der Gefühlsübertragung fungieren als Leitungen eben die Erkenntniselemente: Empfindungen, Vorstellungen, Anschauungen, Gedanken.

Der Unterschied zwischen den sog. subjektiven und objektiven Künsten beruht nun eben darauf, in wie weitem Maße die Vermittlung der Erkenntniselemente bei der Gefühlsübertragung benutzt wird. Ganz ohne Vermittlung dieser Leitungseinrichtungen kann der künstlerische Gefühlsausdruck und die Übertragung nie geschehen. Doch sind dabei verschiedene Grade möglich. In den subjektiven Künsten werden die Gefühle selbst relativ direkt und unvermittelt ausgedrückt. Natürlich sind auch hier die Gefühle immer an irgend welche Empfindungen, Vorstellungen oder An-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0224
gefördert durch die DFG

schauungen gebunden und können nur durch diese hervorgerufen werden. Aber diese Leitungseinrichtungen sind in den subjektiven Künsten ziemlich dünn und kurz. Der Künstler mit seinen Gefühlen steht da im Vordergrunde und will uns vor allem seine Gefühlserlebnisse selber wahrnehmbar machen, dieselben sozusagen möglichst direkt uns in die Seele einhauchen. Daher sind so ziemlich alle damit einverstanden, daß ein lyrisches Gedicht oder ein Musikstück ein Ausdruck der eigenen Gefühle des Künstlers ist. Aber das ist auch ein Roman, ein Drama, ein Landschaftsgemälde oder sogar ein Porträt, obgleich in mittelbarer und verdeckter Weise. In diesen Werken werden die Gefühlserlebnisse des Künstlers direkt gar nicht geschildert. Da werden uns nur ganz objektive Lebensbilder, Gestalten, Erscheinungen, Ereignisse und Menschenschicksale vor die Augen geführt, und der Künstler selbst mit seinen Gefühlen verschwindet völlig hinter diesen Bildern — und muß verschwinden. Aber doch zielt auch hier alles auf dasselbe wie in den subjektiven Künsten, nämlich auf einen ansteckenden Ausdruck der eigenen Gefühlserlebnisse des Künstlers. Nur mit dem Unterschied, daß diesem Ziele in den subjektiven Künsten direkt, in den objektiven aber auf einem Umwege nachgestrebt wird. Aber immerhin sind auch in den objektiven Künsten der Ausdruck und die Übertragung der Gefühle der eigentliche Zweck und die vorgeführten Lebensbilder nur ein Mittel dazu. Der subjektive Künstler sucht seine eigenen Gefühlserlebnisse uns dadurch wahrnehmbar und ansteckend zu machen, daß er diese selbst uns verhältnismäßig direkt mitteilt und schildert. Der objektive Künstler dagegen teilt uns gar nicht seine eigenen Gefühlserlebnisse mit, sondern läßt sie völlig bei Seite. Er legt uns nur ihre U r s a c h e n vor, d. h. solche Empfindungen, Vorstellungen, Anschauungen, kurz, solche Lebensbilder, welche geeignet sind, die vom Künstler selbst erlebten Gefühle auch bei uns hervorzurufen. Die Gefühle des objektiven Künstlers sind somit in den von ihm entworfenen und in seinem Werke dargebotenen Lebensbildern verborgen, theologisch ausgedrückt: s u b, c u m et i n ihnen, und werden durch jene sozusagen automatisch auch bei uns hervorgerufen. Man fragt vielleicht: wie weiß nun aber der Künstler, welcherlei Lebensbilder geeignet sind bei anderen ähnliche Gefühle hervorzurufen, welche der Künstler selbst erlebt hat? — Das weiß er aus seiner eigenen Erfahrung. Er nimmt an — und mit vollem Grunde —, daß auch hier das allgemeine Kausalitätsgesetz in Geltung ist, so daß gleiche Ursachen auch hier gleiche Wirkungen auslösen. Dieselben Anschauungen, Erfahrungen und Erlebnisse, welche auf ihn selbst einen bestimmten Eindruck machten, werden wohl auch auf andere einen ungefähr ähnlichen Eindruck machen. In diesem Vertrauen zeigt oder schildert er uns ganz einfach dasselbe oder ähnliches, was er selbst

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0225
gefördert durch die DFG

gesehen oder erlebt hat, und erzielt damit in der Regel — wenn er nämlich ein echter Künstler ist —, daß das von ihm Gezeigte oder Geschilderte wirklich auf uns einen ähnlichen Eindruck macht, den es auf ihn selbst gemacht hatte, und wir somit tatsächlich die in den in seinem Werke dargebotenen Lebensbildern verborgenen Gefühle nacherleben.

Somit ist auch das objektive Kunstwerk — und das erst recht — ein ansteckender Ausdruck der eigenen Gefühle des Künstlers, ein Ausdruck, der den offenbaren Zweck hat, die eigenen Gefühlserlebnisse des Künstlers anderen wahrnehmbar und nacherlebbar zu machen, und die emotionalistische Auffassung ist in vollem Sinne auch auf die objektiven Künste anwendbar.

Wir könnten so fortfahren und zeigen, daß alle die Einwände, welche gegen die emotionalistische Auffassung gemacht werden, irrig sind und auf Mißverständnissen beruhen; denn der wahre Sinn der emotionalistischen Theorie wird tatsächlich selten erfaßt. Aber durch eine solche negative Beweisführung wird doch niemand von der Richtigkeit einer Theorie endgültig überzeugt. Die Theorien zeigen ihre Richtigkeit am überzeugendsten an ihrer Fruchtbarkeit, d. h. daran, wie fähig sie sind, Probleme zu lösen, Ordnung, Klarheit und vernünftigen Sinn in die Dinge zu bringen und Licht über das betreffende Gebiet zu verbreiten. Richtig ist somit ein Gedanke, der sich bewährt, mit dessen Hilfe man den Zusammenhang der Dinge verstehen und vernünftig erklären kann. Auf ästhetische Theorien angewandt, bedeutet dies: richtig ist diejenige ästhetische Theorie, die weiter entwickelt und folgerichtig zu Ende gedacht, am besten imstande ist, das ästhetische Lebensgebiet vernünftig zu erklären und die daraus sich ergebenden Probleme befriedigend zu lösen. Ob eine ästhetische Theorie dazu imstande ist, das kann man erst dann feststellen, wenn sie folgerichtig zu Ende gedacht, systematisch ausgebaut ist. Dies gilt auch von der emotionalistischen Theorie. Man muß den emotionalistischen Gedanken zu einer regelrechten systematischen Ästhetik ausbauen. Erst dann kann man sagen, wozu dieser Gedanke taugt.

Für meinen geringen Teil habe ich nun dies schon vor zwanzig Jahren versucht. Ich habe, zwar nur in finnischer Sprache, ein umfangreiches Werk in zwei Bänden (840 Seiten) mit dem Titel „Estetiikan peruskysymyksiä“ (Grundfragen der Ästhetik) herausgegeben, worin meines Wissens zum ersten Mal die emotionalistische Grundauffassung folgerichtig zu Ende gedacht und systematisch ausgebaut ist. Meines eigenen Erachtens hat es sich dabei gezeigt, daß der emotionalistische Gedanke, folgerichtig weiter entwickelt und zu Ende gedacht, wohl imstande ist, Licht über das ästhetische Lebensgebiet zu verbreiten und die ästhetischen Probleme befriedigend zu lösen. Leider kann ich nicht zum Beweis dafür auf das

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0226
gefördert durch die DFG

Werk selbst verweisen, weil es mir nicht möglich gewesen ist, es in anderen Sprachen herauszugeben. Statt dessen verweise ich auf ein anderes Werk von mir, nämlich auf „Ästhetische Streitfragen“, worauf in dem Vorangehenden schon öfters verwiesen worden ist. Es enthält eine Sammlung von selbständigen Aufsätzen, welche zwar alle auf emotionalistischer Grundlage ruhen und den emotionalistischen Gedanken von verschiedenen Seiten beleuchten, aber doch kein systematisches Ganzes bilden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0227

gefördert durch die
DFG

Rilkes Gestaltung der Landschaft

Von

Erwin Damian

II. Schluß.

Die „Neuen Gedichte“ und die damit zusammenhängende Prosa in den Briefen bringen der Rilkeschen Landschaftsschilderung ihre letzte Vollendung. Was später in dieser Richtung noch geleistet wird, ist nur Steigerung des vorhandenen Stiltypus. Der Weg vom Eindruck zur Gestaltung ist nun länger und geht durch eine Reihe tiefer Verwandlungen. Die Landschaft wird nicht mehr unmittelbar durch ihre äußeren Merkmale geschildert, sondern von innen her als freie Nachschöpfung der formenden Seele in ihrem Wesen gestaltet. Dieser vom Objekt unabhängigen Ausformung gehen allerdings eingehende, gewissenhafte Einzelstudien voraus. Wie das besondere Dasein etwa eines Panthers (III. 44) oder eines Karussells (III. 80) wird auch die Landschaft auf ihre typischen Eigenschaften untersucht. Es ist dann aber nicht mehr „eine“ Landschaft, sondern „Die Landschaft“ (III. 187), nicht „eine“ Insel, sondern „Die Insel“ (III. 93), wobei das Typische aus dem Besonderen abgeleitet wird: „Der Platz“ (III. 85), „Der Apfelgarten“ (III. 284), „Der Berg“ (III. 250), „Die Parke“ (III. 195). Auch wo eine bestimmte Landschaft gegeben werden soll, wie in „Römische Campagna“ (III. 189), verschwindet alles Beigegebene zugunsten des Wesentlichen und Typischen. (Auch in „Die Brandstätte“ [III. 177] und „Aus einem fremden Park“ [III. 61].) In dem Gedicht „Der Berg“ (III. 250) wird beispielhaft die Art dieser Landschaftsschilderung, die eigentlich keine Schilderung mehr, sondern eine Neuschöpfung ist, ausgesprochen. Die ungeheure seelische Dynamik, die aus den Bildern des Innern titanenhaft das dichterische Gebilde vor sich hinstellt, findet in der ersten Strophe ihren Ausdruck. Der „Umriß“ ist nicht ein von Anfang Gegebenes, sondern das organische Ergebnis der schaffenden Kräfte des Innern. Man sieht am ausschließlichen Gebrauch des Partizips, daß man es hier wie in den meisten der „Neuen Gedichte“ nicht so sehr mit etwas Statischem als mit etwas von innen her Bewegtem zu tun hat. Die äußere Ruhe umschließt eine innere Bewegung. Die Farbadjektive treten nun hinter den Partizipien zurück. Es handelt sich ja nicht mehr darum, die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0228

gefördert durch die
DFG

Erscheinung festzuhalten, sondern das Werden einer Bewegung oder das Gewordene eines Zustandes zu geben. An die Stelle der Farbigkeit einer Landschaft tritt die Dynamik ihrer Linien und Flächen. So finden wir in „Der Berg" kaum eine Andeutung, die auf einen sinnlich empfangenen äußeren Eindruck schließen ließe. Alles Sichtbare hat sich in seelische Bewegung, in unsichtbaren, nur fühlbaren „Innenraum" verwandelt. Aus der Erinnerung steigt die Anschauung, deren Einzelheiten sich völlig von jeder Erscheinung gelöst haben. An die Stelle der äußeren tritt die innere Gesetzlichkeit, die mit den Bildern nach ihren eigenen, besonderen Gesetzen schaltet. Nicht Eigenschaften, sondern Tätigkeiten der Landschaft werden geschildert: „tausendmal aus allen Tagen tauchend" — „von Gestalt gesteigert zu Gestalt" — „Nächte von sich abfallen lassend" — „jedes Bild im Augenblick verbrauchend". Und aus allem entsteht der Eindruck einer frühen, soeben neu geschaffenen, schöpfungshaften Natur, die noch in allen ihren Äußerungen den Rhythmus der Entstehung spüren läßt, gleichsam nackt, ohne das Kleid der Erscheinung. (Vgl. Br. 06—07, S. 106, üb. d. Vesuv: „Aber ich merkte, wie seltsam der obere Teil des Berges gezeichnet ist durch alle Lavaflüsse, die diesem Gipfel den Charakter geben, als wäre er noch nicht vollendet.") Die angesammelte Erfahrung drängt zur schöpferischen Tat, der empfangene Eindruck verwandelt sich vollkommen in die Energie der Sprache. Die Bäume einer Landschaft werden nun nicht mehr in ihren farbigen Besonderheiten gegeben, sondern in ihren seelischen Eigenschaften vorgestellt. An die Stelle von Adjektiven treten Partizipien wie „überfüllt", „dienend", „versuchend" (III. 248). Schon in der ersten Zeile des Zyklus „Die Parke" (III. 195) wird nicht ein farbiger Eindruck, sondern eine Bewegung gegeben: „Unaufhaltsam heben sich die Parke aus dem sanft zerfallenden Vergehn." Auch hier herrscht das Partizip: „aus sich steigend, in sich wiederkehrend" — „Blumen in dem wellenden Besatz" (III. 197). Die Wege: „leise weitergelockt ..... zwischen den Massen verlangsamt und gelenkt".

Der äußere Eindruck geht nicht mehr unmittelbar in die Gestaltung über, sondern erfährt seine Verwandlung durch den inneren Welt-Seelenraum, der alle Dinge magisch miteinander verbindet. Es fehlt nicht an mannigfachen Hinweisen in den Briefen, die diese innere Umwandlung des Eindrucks kennzeichnen. So heißt es einmal anläßlich einer Reise durch die Touraine (Br. 06—07, S. 14): „Und ich hoffe, das wird Wirklichkeit, um hernach desto tiefer Traum zu werden." „Erst aus der Verwandlung im Innern erblüht die Vollendung: „O, daß wir doch die Mittel fänden, ohne uns geizig zuzuschließen, zu sparen und zurückzubehalten. Ich denke, wir müssen viel und aufmerksam zuhören, dann werden wir allmählich immer vorsichtiger antworten und immer besser ..." (Br. 06—07, S. 34). Es gilt nicht, das Gesehene sogleich und unbearbeitet in

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0229
gefördert durch die DFG

Worte zu bannen, sondern „Erinnerungen zusammenzulegen", aus denen später einmal das reine Gebilde aufsteigt. Es gilt nicht, die Dinge mit Worten zu übertreiben, sondern sie zu erfüllen. Nicht mehr das Abbild der Gegenstände, sondern den Gegenstand selbst in seiner reinen Wesenheit, frei von jeder subjektiven Empfindung und gereinigt von allen Schlacken der Erscheinung: „Und ich sagte mir, ich will nicht mehr das Spiegelbild sein, sondern das, was oben ist" (Br. 06—07, S. 45). Erst in der völligen Aneignung wird der Eindruck fruchtbar und Aufgabe des Dichters ist es nun, „diese Menge von Eigenem, ganz ohne daß ein anderer davon weiß, herumzutragen im Fremden, so lange, bis man das und das hinstellen muß, fortstellen im Fremden vor lauter Fülle" (Br. 06—07, S. 112). Das „Entzücken-Buchstabieren", wie Rilke das naive Aussprechen der dichterischen Freude an den Gegenständen nennt, liegt hinter ihm, auch das bewußte Auswählen des Eindrucks, wie es noch im „B. d. B." geübt wurde, und er weiß, „daß der liebe Gott uns nicht unter die Dinge gesetzt hat, um auszuwählen, sondern um das Nehmen so gründlich und groß zu betreiben, daß wir gar nichts anderes als Schönes empfangen können in unserer Liebe" (Br. 06—07, S. 119), denn nicht in der Auswahl, sondern in der Verwandlung liegt die schöpferische Kraft des Eindrucks.

Einheit und Einzelheit stehen sich im Werk Rilkes in dauerndem Wechsel gegenüber. Hölderlins Wort: „Es ist nur ein Streit in der Welt, was nämlich mehr sei, das Ganze oder das Einzelne" hat er in seiner ganzen Tiefe erlebt. Sein Weg von Osten nach Westen war ein Weg vom Ganzen ins Besondere, von der Einheit des Raums, von der Einheit Gottes in die Wirklichkeit und Vielheit der Dinge. Schon Worpswede ist eine Station auf diesem Wege. Noch tritt aber dort an die Stelle Gottes die Einheit der Landschaft, die versöhnende Kraft ihres ungeteilten Daseins. Paris ist die Endstation dieses beschwerlichen, aber notwendigen Weges. In der ersten Zeit seines Pariser Aufenthaltes hat die Landschaft immer noch Macht über ihn. Er erlebt die gewaltige Stein- und Menschenlandschaft der Großstadt — „Paris". Mit den Augen der Worpsweder Maler geht er durch die Straßen und Gärten. Paris heißt also nicht nur „Rodin", nicht nur Sammlung und Formung, sondern auch Vereinzelung und Sonderung im Wirklichen. Die „Neuen Gedichte", die 1907—08 erschienen, sind nicht nur Zeugnis der Umschlossenheit und Geformtheit seines Wesens, sondern indirekt Zeugnis seines Preisgegebenseins, seines Offenseins gegenüber den zentrifugalen Mächten, die ihn umgaben. Seine Gedichte beschützten ihn vor der verzehrenden, auflösenden Formlosigkeit des Lebens. Hier ist nicht das Durcheinandertönen unzähliger, sich widersprechender Stimmen, sondern die einzige tröstende Melodie. Hier hallt nicht ein Schrei nach dem andern ins Leere — hier vollzieht sich die leise Zwiesprache eines Herzens mit Gott, der nun in den Tiefen der Dinge

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0230
gefördert durch die DFG

wohnt, hier ist Wohlklang und Gleichklang, hier ist Gesetz und Ordnung, hier ist im Goethischen Sinn das Göttliche. Auch Rilke mußte sich „künstliche Paradiese“ schaffen, er schuf sie aber nicht im Rausche wie Baudelaire, sondern in Demut und Geduld, wie Cézanne. Paris zerstreut wie ein Prisma das stille, milde Licht östlicher Gottesoffenbarung in die tausendfältigen buntschillernden Farbenstrahlen der Erfahrung des Hiesigen. Aber wie ein zweites Prisma die Vielfalt des Spektrums wieder in einen einzigen Lichtstrom zusammenfaßt, vollzieht sich die Wandlung aus der Vielheit des flutenden Lebens ins dichte Dasein der Worte oder in die klare geläuterte Sicherheit einer tiefen Erkenntnis. Die Hingabe an die Besonderheiten des Wirklichen, die Zerlegung und Sonderung seines Ich in die Einzelexistenzen der Dinge, die Vereinzelung seiner Gefühle, das war Rilkes „Sünde“, die sich ihm als Vereinsamung und angstvolles Verlorensein auf die Seele legte — und Paris, die Stadt mit den tausend Einzelheiten und Besonderheiten half diesen „Sündenfall“ vollziehen; denn „Einssein ist die Wurzel des Guten, Vielessein die Wurzel des Bösen“ und „sündigen ist nichts anderes als vom verschmähten Einen zum Vielen vorschreiten“ (Dante, Mon. XV).

Seelische Durchdringung und Spiegelung des Geschauten im Innern werden ihm zum Ziel aller Arbeit an Dingen und Eindrücken bis in die späteste Zeit. In den Gärten erlebt er die geheimnisvolle Begegnung von Farben und Lichtern. („Grün, das sich wieder in Grün schaut, Grün, das auf Grün gestellt grüne Schatten gibt, Grün, das tief geworden ist und irgendeinen Grund hat, schließlich einen Grund von Grün“ [Br. 07—14]). Die Außenseite der landschaftlichen Erscheinung spiegelt sich im Innern (III. 45. 118. 193. 199. 225). Der landschaftliche Raum durchdringt mit „Scheinen und Widerscheinen“ die Gegenständlichkeit der Dinge (III. 89/199). Aus dieser Spiegelung und Durchdringung von äußerem Eindruck und innerer Schau entsteht das „Ding“. Von Rodin kommt Rilke die Fähigkeit, die äußere Wirklichkeit so lange anzusehen, „bis auf einmal ihre wesenhafte Erscheinung in ihm auftaucht“ (Carossa). Aus dieser Anschauung entsteht auch die Landschaft als „Ding“ — „mit sich beschäftigt, und in sich vertieft“. Wie die fließende Bewegung des Wassers in den Aquädukten mit aller aufgenommenen Stimmung der römischen Landschaft in die umzirkten Sarkophage geleitet wird (III. 50 und X. Son. I), so sammeln sich die flutenden Impressionen im ruhigen Behältnis des Dinggedichts. Die ganze Kraft des Schauens strömt nun in die Dinge (III. 53: „Alle Dinge, an die ich mich gebe, werden reich und geben mich aus“). Mit dieser Beschränkung auf das Dingliche ist wohl eine gewisse Erstarrung verbunden, die sich aber in den Briefen und später in den letzten Gedichten völlig löst. In den landschaftlichen Teilen der Briefe herrscht im Gegensatz zu den „Neuen Gedichten“ eine leidenschaftliche Farbigkeit

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0231
gefördert durch die DFG

(so in einem Br. Okt. 1907: „und eine Georgine, die einem im Blick zergeht wie eine dunkle Beere und Geranienrot und Gelb von Begonien und Farben (die lichten wie flüssig geworden, die dunklen auf schwarzem Grund), die alle auf Grau miteinander verkehren"). Man sieht schon, daß es neben der Natur der Farben das ist, was wir später die „farbige Aktion" nennen, deren er sich bei seinen Schilderungen bedient. Wie der Cézanne'sche ist auch Rilkes Luft-Raum „allfarbig". Die Dinge wirken „auf die Luft farbig zurück" und die Landschaft wird zu einem Beziehungsgefüge spiegelnder und ineinander gespiegelter Farbbewegungen. Noch spät, in den letzten Gedichten, wo die Erscheinung immer mehr vom Wesen der Dinge überstrahlt wird, spielen Atmosphäre und Farbe eine große Rolle (Br. a. M., S. 30), auch sind sie wie Linie und Fläche raumschaffend und raumgestaltend in ihren Abstufungen.

Das Letzte vor Gott, das Äußerste hinter allem Menschlichen ist auch in den Pariser Jahren immer die Landschaft (als Ding, das alle anderen Dinge in sich schließt) — erst die Gestalt des Engels wächst am Ende über sie hinaus. So wächst Rodins großes Werk ins Landschaftliche, „weit über Klang und Grenzen des Namens ins Namenlose, wie eine Ebene oder das Meer". Eine Rodin'sche Maske breitet sich unter seinen Augen aus „wie ein hügelreiches Stück Land, über dessen wirre Wege viele Völker gezogen sind". Was Rembrandt schuf: Gesichter, die selbst Landschaft sind oder den Abglanz einer Landschaft in den Linien ihrer Züge tragen, wird hier im seelisch-geistigen Raum erlebt und nachgestaltet. Die Figurengruppe am Denkmal Viktor Hugos türmt sich auf wie ein Berg und die Hand des Dichters „steigt herab von dem Gipfel der ganzen Gruppe, auf dem sie betete, ehe sie sprach". Auch bei Jens P. Jakobsen finden wir schon das Hinüberfluten des Seelischen, ja sogar des Geistigen ins Landschaftliche, wenn es von Niels Lyhne einmal heißt, daß „seine eigentümlichen, wunderlichen Anschauungen, die wie eine verschwommene Landschaft in nebelverlorenen Linien mit unbestimmten Tiefen und leisen Tönen, vor einem selbst gelegen, jetzt plötzlich ohne Schleier in hellen, scharfen, tagesklaren Farben, in allen Einzelheiten offenbar, von Wegen durchfurcht und Schwärme von Menschen auf diesen Wegen" ihm sichtbar werden.

In den „Neuen Gedichten" wird uns dieses Zusammensehen von Körperlich-Plastischem und Landschaft greifbar. So III. 119: „In ihm ist Jagd noch. Durch sein Geäder bricht wie durch Gebüsch das Tier." „Täler bilden sich, waldige Bäder spiegeln die Hindin." Körperliche Empfindungen werden durch landschaftliche Bilder sichtbar gemacht: „ein stilles Rieseln wie ein Bestand von Birken im April" (III. 108). „Im zartesten Geäst der Aderbäume entstand ein Flüstern, und das Blut begann zu rauschen über seinen tiefen Stellen" (III. 109). Auch hier haben wir wie-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0232
gefördert durch die DFG

der die so bezeichnende Durchdringung von Außen und Innen. „Venedigs Sonne wird in meinem Haar ein Gold bereiten. ... Meine Braue, die den Brücken gleichen, siehst du sie hinführen ob der lautlosen Gefahr der Augen, die ein heimlicher Verkehr an die Kanäle schließt, so daß das Meer in ihnen steigt und fällt und wechselt“ (III. 75). Dieser Auflösung des Körperlichen in Landschaft entspricht die Entgrenzung ins Kosmische (III. 18). Schon hier beginnt die Entwicklung, die in den Elegien alle Bereiche sich durchdringen läßt. (Vgl. III. 15. 14. 8.)

In den Betrachtungen der Rodinschen Plastik klingen noch die atmosphärischen Erlebnisse der Worpsweder Ebene nach. Die Konturen sind weich und voller Übergänge. An den Rundungen und Kanten vollziehen sich Begegnungen und Überschiebungen „wie man es manchmal bei Wolkenmassen sieht, oder bei Bergen, wo auch die dazwischen gelagerte Luft kein Abgrund ist, sondern eine Leitung, ein leise abgestufter Übergang“. Die „Bürger von Calais“ stehen nebeneinander „wie die letzten Bäume eines gefällten Waldes“. „Während über den Leibern immer Wechsel und Wellenschlag ist, Ebbe und Flut, steht in den Gesichtern die Luft.“ In den Handzeichnungen spürt er noch in der geringsten Farbschattierung „die Größe des Raums, der um die Figuren lagert“.

Endlich ist Paris nicht nur Rodin, sondern auch Cézanne, von dem Rilke sagte, daß er das „erste primitive und dürre Gelingen“ dessen sei, was im Malte Laurids noch nicht gelang. Er muß in den Bildern Cézannes, in diesen Beziehungsgefügen farbiger Flächen ein Gleichnis seiner eigenen Bestrebungen gesehen haben. Wie aus der Zusammensetzung eigengestaltiger Töne und Formen sich ein Cézannesches Gemälde zunächst als deren Summierung aufbaut, um erst im Augenblick der Vollendung sich wie ein Kristall zu einem Ganzen zu schließen, möchte Rilke aus den gesammelten und aufgestauten Impressionen ein Vollendetes, in sich Ruhendes machen. Malen heißt für Cézanne „seine farbigen Empfindungen festlegen“. Feststellung der Empfindungen in Farbe und Form, Aufbau des Ganzen aus der beziehungsreichen Vielheit, Vollendung in der maßvollen Begrenzung und sinnvollen Ordnung der andrängenden Fülle — dieses Gestaltungsprinzip hat sich auch Rilke in Paris zu eigen gemacht. Rodin gab ihm das Ethos der Arbeit, Cézanne schenkte ihm das Geheimnis der Vollendung. Von beiden lernte er die harte Enthaltsamkeit des Schaffenden: „das Bedürfnis nach völliger Unabhängigkeit vom Modell in der Stunde der Schöpfung“ (Vollard). Was Cézanne „realiser“ nannte, ist bei Rilke das „Wirklichwerden“ an den Dingen. Cézannes Ziel ist die „Figur“ — bei Rilke steht am Ende des schöpferischen Aktes das „Ding“. Cézanne flüchtet sich aus der Überfülle der farbigen Wirklichkeit in die Umschlossenheit seiner Bilder, Rilke rettet sich aus den Schrecklichkeiten des Daseins in die umzirkten Gehege seiner Verse. Beide brauchten das Maß als Wall

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0233
gefördert durch die DFG

gegen die Fluten der äußeren und inneren Erfahrung, gegen das Ungeformte ringsum und in der eigenen Seele. Paris, das die vielen Wunden schlug, war so zugleich Stätte der Heilung, Durchgang und Erfüllung, Sünde und Sühne.

Die innere Umwandlung des äußeren Eindrucks schließt eine genaue, bis ins Einzelne gehende Beobachtung nicht aus, sondern fordert sie geradezu; denn aller inneren Verwandlung des Erscheinenden liegt ja die Einsicht zugrunde, daß gerade im Sinnlich-Wahrgenommenen der Schlüssel zum Wesen der Dinge liegt. So finden wir in den „Neuen Gedichten" mehrfach Züge der Landschaftsschilderung, die ein eingehendes, strenges Studium voraussetzen. Ausdrücke wie „die vollgestellte Stadt" (III. 189), „das Beisammensein einer schattigen Wasserschale" (III. 196) können nur als Ergebnis innigster Beobachtung zustande kommen. Auch Rilke hat wie Goethe die Natur mit all ihren Besonderheiten „auswendig gelernt", so daß ihm alles immer und gleichzeitig zur Verfügung stand. Die Übung zu dieser Arbeit vor dem Modell begann bereits in den „Frühen Gedichten". Dort sahen wir vielfach Hinweise für die unmittelbare Gegenwart des Geschauten. Die Haltung hat sich nun dahin geändert, daß nun im Augenblick der Gestaltung der erforschte Gegenstand in seiner sinnlichen Erscheinung vollkommen zurücktritt, um seiner Neuschöpfung durch das Wort nicht im Wege zu stehen. So dienen in dem Gedicht „Landschaft" — „Hänge, Häuser, Stücke alter Himmel und zerbrochener Brücken" in ihrer chaotischen Verwirrung und Durchdringung dazu, das Bild neu in seiner seelischen Vertiefung aufzubauen. Der Gegenstand muß die Schale seiner Erscheinung durchbrechen, um mit seinem Wesen ins Gefüge der Worte einzugehen. Erst so gelingt die übersinnliche Verbindung von Bild und Laut. Alles Visuelle wandelt sich ins Hörbare, das malerisch Geschaute wird in die eigentliche Sphäre des Worts herübergenommen. Je genauer aber der Gegenstand in seiner Wesenheit erfaßt wird, um so tiefer vermag er später im Klangbild hörbar zu werden. Die Klangfarbe soll genau der sinnlichen Erscheinung entsprechen. In der Zeile: „Ruhig sind die Tore und die Bogen" (III. 187) ist die lautliche Wirkung der Worte deshalb so tief, weil sich mit den Bildern „Tor" und „Bogen" schon im Gegenständlichen der Begriff des Ruhenden verbindet.

Dieses objektiv-sondernde Verhältnis zu den Gegenständen der Landschaft kommt nun nicht aus einer Weltansicht, die die Dinge als zusammenhanglos annimmt, sondern aus dem Drang, in jeder Einzelexistenz die Beziehungen zum Ganzen zu entdecken. Nicht das Subjekt aber schafft die Verbindung unter den Dingen, sondern der Zusammenhang ist vor aller subjektiven Erfahrung vorhanden und kann nur durch tieferes Eindringen in die Gegenstände selbst erkannt und bestätigt werden. So liegt das Wesen der Landschaft nicht in der Summe der einzelnen Gegenstände,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0234
gefördert durch die DFG

sondern in ihrer inneren Einheit, die auch losgelöst vom erkennenden Subjekt vorhanden ist. Man kann also eine Landschaft ganz objektiv darstellen, ohne ihren seelischen Gehalt zu schmälern oder zu vernichten. Die Wirklichkeit ist nicht mehr im romantischen Sinn das Phantasiefeindliche, sondern das Tor zu ganz neuen, unbeschrittenen Wegen dichterischer Möglichkeiten, wo alles Bewältigte eingeht ins Dauernde und Gültige: „Die Menschen hätten bei einiger Einfalt und Freude am Wirklichen (als welches von der Zeit völlig unabhängig ist) nie auf den Gedanken zu kommen brauchen, daß sie das, womit sie sich wahrhaft verbinden, irgendwann wieder verlieren könnten. Kein Sternbild steht so zusammen, nichts Getanes ist so unwiderruflich wie menschlicher Zusammenhang, der ja schon im Augenblick, wo er sichtbar sich schließt, stärker und gewaltiger im Unsichtbaren vor sich geht, im Tiefsten, dort, wo unser Dasein so dauernd ist wie Gold im Gestein, beständiger als ein Stern“ (Br. 07—14, S. 35). Weder aus dem Subjekt allein noch aus dem Objekt allein erwächst die dichterische Vollendung, sondern aus einem Neuen, das der Begegnung und innigen Durchdringung der beiden Sphären entspringt. Aus diesem „Doppelbereich“ erfährt auch die Landschaft ihre endgültige Gestaltung. Ihre sinnliche Fülle hält die innere Welt des Dichters im Gleichgewicht, ihre Objektivität ist das Gleichgewicht ihrer „Innenexistenz“. So erlebt Rilke Grecos „Toledo“ und er berichtet Rodin davon: „Il faudrait avoir de tels rêves“ (Br. 07—14, S. 62) und in einem folgenden Brief spricht er aus, was ihm die Dinge der äußeren Wirklichkeit vermitteln: „En faisant de la poesie on est toujours aidé et même emporté par le rythme des choses exterieur; car la cadence lyrique est celle de la nature: des eaux, du vent, de la nuit“ (ebd. S. 63).

Nun erlangt gerade der Park, die Landschaft, in der sich Natürliches und Menschliches durchdringen, eine neue, tiefere Bedeutung in Rilkes Schaffen. Er ist nicht nur die gepflegte und liebevoll behütete Natur, das in die Verwirrung des städtischen Lebens gerettete Paradies, sondern vor allem geformte Landschaft, gestalteter Raum, der, von Bewegungen erfüllt, in sich eigenes Gesetz und Dasein hat. So schildert er den Park von Chantilly (Br. 06—07, S. 25): „Vom Schloß aus, von dem nur ein kleiner Flügel gut und alt ist, keine Ausblicke in ein Reich, das bis in den Himmel geht ... Aber innerhalb des geräumigen Baumkreises, der die Grenze ist, oder scheint, ein Ausgebreitetsein, ein Sichentfalten mit Wegen und Avenüen, mit Wasserspiegeln und Rosenparketts, mit Treppen, die aus Balustraden fließend wie die Schleppe des ansteigenden Palastes ihm zu folgen scheinen, mit kaum geneigten Wiesenhängen und kaum ansteigenden Wegen, mit Nüancen von Bewegung, mit einem Spiel von Kommen und Entfernen, von Herbeieilen und Sichzurückziehen, von zögerndem Ansteigen und raschem Niederfallen, mit diesem ganzen Menuett des

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0235
gefördert durch die DFG

Raumes, das manchmal in irgendeinem der hohen Fenster sich spiegelt und verwischt wird von dem Himmel, der aus der Tiefe des Spiegels perlmutterschimmernd, lichtgrau und übertrieben herbeistürzt und alles überschüttet." (Vgl. hierzu III. 176, „Die Treppe der Orangerie".) Wir haben in dieser Briefstelle die vertrauten, immer wiederkehrenden Mittel der Rilkeschen Landschaftsgestaltung vereinigt: Ausgehend von einem Blickpunkt (dem Schloß), Führung des Blicks zur Begrenzung und zugleich Umschreibung des zu gestaltenden Raums (trotz der Begrenzung hat man nicht den Eindruck der Beengung, da durch die Betonung des Räumlichen [„innerhalb des geräumigen Baumkreises"] auch kleinere Räume weit und bedeutend werden). Nachdem nun der Rahmen festgelegt ist (vgl. „Mittelböhmische Landschaft"), kann sich die Bewegung der ausmalenden und formgebenden Linien und Flächen ganz frei entfalten — der Raum entwickelt sich und wird aus sich selber produktiv (vgl. Br. a. M., S. 26. 27 u. 108, wo der Raum eine eingehende Darstellung erfahren hat) und wie bei einem Menuett ein Lauf sich aus dem anderen entwickelt, geht aus den fließenden Bewegungen der Linien ein Raum aus dem andern hervor. In gegenläufigen Bewegungen wird das gleiche Thema mehrmals abgewandelt, sodaß im „Spiel von Kommen und Entfernen, von Herbeieilen und sich Zurückziehen" das Ganze schwebend ruht. Man sieht schon hier, wie innig Rilkes Landschaftsgestaltung mit akustischen und musikalischen Vorstellungen zusammenhängt. Diese Bewegung findet endlich ihren Ausklang in der „Spiegelung und Durchdringung mit dem Raum" an sich, „mit dem Himmel", der aus der Tiefe des Spiegels perlmutterschimmernd, lichtgrau und übertrieben herbeistürzt und alles überschüttet." (Vgl. hierzu den Schluß von „Mittelböhmische Landschaft", sowie Br. a. Muz., S. 8: „Der Himmel nimmt von weit oben her an diesen Perspektiven teil ....") Die Gestaltung ergibt sich aus dem Bedürfnis nach Umgrenzung und Beziehung, nach einem Ausgleich von Ruhe und Bewegung. Seit seinen frühesten Versuchen war für Rilke der Park mehr als Gleichnis und Sinnbild. Aber erst in der Zeit der „Neuen Gedichte" wird er in dieser endgültigen Weise gestaltet (später in den Sonetten aus der äußeren Erscheinung „erlöst" und „gesungen". Son. II. Nr. 24). So wird er zum „Ding", zum Symbol alles Gültigen und Bleibenden und wird gern im Gegensatz zu unruhiger schicksalhaft-menschlicher Bewegung gebracht (III. 68: „Und Nacht und fernes Fahren; denn der Train des ganzen Heeres zog am Park vorüber"). Wie die „Römische Campagna" III. 179 ist er geformte Landschaft. Das Aristokratisch-Verwöhnte des Parks liegt im allgemeinen Zuge impressionistischer Landschaftsschilderung (vgl. III. 76. 195. 222). Rokokohafte Erinnerungen („die rosenvolle Liebesinsel" III. 197) spielen herein. Die Verwendung von Fremdwörtern („Tapis-vert" — „Avenüen" III. 193. 197) soll das Künstliche, Un-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0236
gefördert durch die DFG

natürliche zum Ausdruck bringen. Auch Vergleiche aus der Sphäre der Kunst („Bäume wie von Dürer“ III. 248) werden gerne herangezogen und haben ihren tiefen Sinn: Deutung des Unsagbaren durch bereits Gestaltetes. Der Park als geschlossenes Ding „läßt den Menschen allein, schließt ihn aus“ (III. 61. Vgl. Worpsw. Mon.: „Man ist so allein unter Bäumen ...“). Hölderlins „Ulmeneinsamkeit“ klingt mehr als einmal an (III. 61. 88. 89) („Der Ulmplatz, der feucht und dunkel ist und nie betreten“). „Die Stille ist ein Bestandteil seiner Erscheinung, vielleicht sein Wesen“ (III. 61). Die Verbindung von akustischen und räumlichen Elementen begegnet sehr oft in der Schilderung des Parkes zusammen mit dem Gefühl äußerster Einsamkeit. Das Motiv der Einsamkeit taucht mehrmals in Begleitung landschaftlicher Eindrücke auf (III. 167 z. B.: „Oben hob sich der Mond, wo sich die Zweige entzwein, und wie von euch bewohnt, bleibt er allein“). „Und du fühlst dich unter Steinen, die hören und rührst dich nicht“ (III. 196). Der Park ist aber nicht nur umgrenztes „Ding“, sondern die ins menschliche Vertrauen hereingenommene Natur (III. 66), die ins Menschliche umgedeutete und umgeformte Landschaft. Die Landschaft als Deutung und Abbild menschlicher Seelenzustände ist romantisches Erbe. (Vgl. Bettina: „Briefwechsel“: „Wer meinen Park sieht, sieht in mein Herz“.) Für Rilke ist der Park Mittler und Versöhner zwischen Natur und Mensch. Liebevolle Pflege dankt er mit der behütenden Ruhe seines abgeschlossenen Raumes (III. 61. 66. 220). Die Allee gibt Richtung und Gesetz, sie „führt“ und leitet den Blick in die Tiefen des Raumes ein. Auch sie ist geformtes „Ding“, erzogene Landschaft (III. 221). Auch sie steht in mannigfachen Beziehungen zu menschlichem Schicksal (III. 239: „Der Pavillon“). Sie ist das Gesetz der Landschaft, ihre Richtschnur und lineare Begrenzung, die den fest umrissenen, gestalteten Raum von der wogenden Ferne absperrt (III. 199). Neben den Landschaftsformen des Parkes und der Allee ist die Insel mit ihrer umgrenzten „Einsamkeit“ der umzirkten Formgebung der „N. G.“ besonders gemäß (vgl. III. 123: „Die Insel der Sirenen“). Die Gärten auf der Insel sind ähnlich umgrenzt und einsam wie die Insel selbst: „Als läge er in einem Kraterkreise auf dem Mond: ist jeder Hof umdämmt, und die Gärten sind auf gleiche Weise gekleidet und wie Waisen gleich gekämmt von jenem Sturm, der sie so rauh erzieht ...“ (III. 94: „Die Insel“). In der Insel sieht Rilke das reinste Beispiel für die Einzelheit und Dinghaftigkeit der Landschaft. Wie jedes andere in den „N. G.“ gestaltete Ding ist sie Eigenwesen, „in sich selig“ — „mit sich beschäftigt“ („Die kleine Insel aber draußen hat die Augen zu“), ringsum brandet das Chaos: „Die nächste Flut verwischt den Weg ins Watt, und alles wird auf allen Seiten gleich“ (III. 93). Auf der Insel aber herrscht Ordnung und Stille.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0237
gefördert durch die DFG

Auch der Berg ist ein solches Landschafts„ding", das gestaltet werden muß und dessen ungeheure, alles ringsum übersteigende Gestalt alle Kräfte des Nachschaffenden erfordern: „Sechsunddreißigmal und hundertmal hat der Maler jenen Berg geschrieben, weggerissen, wieder hingetrieben" („sechsunddreißigmal und hundertmal" III. 250). Er ist wie Park, Allee und Insel der Umgrenzte, der „mit Umriß Angetane" (III. 250) und (schon in Vorwegnahme späterer Gestaltungsmittel) der „Übersteigerte" („von Gestalt gesteigert zu Gestalt" III. 250). Auch er ist raumbergend und raumschaffend. (Vgl. Br. a. Muzot, S. 23.) Neben der Umgrenzung und Ordnung war schon von Bewegung und Blickführung als Mitteln der Landschaftsschilderung die Rede. Wir sahen sie in der Gestaltung des Parks von Chantilly. Aber auch in den Gedichten begegnet man immer wieder den gleichen Erscheinungen. So wird in „Anfahrt" die Wendung des Wagens zur entscheidenden, die innere Form des Gedichts bestimmenden Bewegung: „War in des Wagens Wendung dieser Schwung? ... Bevor der Schloßpark schließend um die Fahrt sich drängte, an die er streifte, die er überhängte und plötzlich freigab" (III. 233). Spannung und Lösung wechseln ab und bestimmen das innere Kräftespiel dieser Gedichte. Summierung, Aufreihung einzelner Dinge in der Landschaft auf eine Bewegung (III. 231; III. 199), Verzögerung oder Beschleunigung dieser Bewegung (III. 199) und endliches Einhalten in der Vertiefung oder Ausweitung des Geschauten:

„Fühlst du wie keiner von allen
Wegen steht und stockt;
von gelassenen Treppen fallen,
durch ein Nichts von Neigung
leise weitergelockt,
über allen Terrassen
die Wege, zwischen den Massen
verlangsamt und gelenkt
bis zu den weiten Teichen,
wo sie (wie einem Gleichen)
der reiche Park verschenkt
an den reichen Raum: den Einen
der mit Scheinen und Widerscheinen
seinen Besitz durchdringt,
aus dem er von allen Seiten
Weiten mit sich bringt,
wenn er aus schließenden Weihern
zu wolkigen Abendfeiern
sich in die Himmel schwingt." (III. 199.) „Die Parke."

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0238
gefördert durch die DFG

Der Weg wird hier wie ein Ariadnefaden gebraucht, an dem der Blick durch die Landschaft geführt wird. Auch in diesem Gedicht haben wir die charakteristische Entgrenzung des Raums sowie den Hinweis auf die gegenseitige Durchdringung und Spiegelung der landschaftlichen Dinge. Alles ist in Bewegung, aber jede Bewegung dient der Umschreibung des Geschauten, ist also gebunden an die Dinge (III. 195). Der Weg ist auch sonst das blickführende Element der Landschaft: „Aus der vollgestellten Stadt, die lieber schliefe, träumend von den hohen Thermen, geht der grade Gräberweg ins Fieber; und die Fenster in den letzten Fermen sehn ihm nach mit einem bösen Blick. Und er hat sie alle im Genick, wenn er hingeht, rechts und links zerstörend, bis er draußen, atemlos beschwörend seine Leere zu den Himmeln hebt, hastig um sich schauend, ob ihn keine Fenster treffen. Während er den weiten Aquädukten zuwinkt, herzuschreiten, geben ihm die Himmel für die seine ihre Leere, die ihn überlebt“ (III. 189). (Vgl. Br. 02—06, S. 129. Rom.: „eines Blickes über die arme Campagna hin, eines einsamen Weges auf den Abend zu“ erinnere ich mich.) Die Landschaft wird hier nicht nur ins Eigene vertieft, sondern dämonisiert, mit unheimlichem Eigenleben erfüllt. (Vgl. III. 93. „Verwirrend kreist der Deich um seine Wohner.“ — „Die Brücke geht gleich gerne hin und her.“ III. 88—III. 86: „Die Gassen haben einen sachten Gang, wie manchmal Menschen gehen im Genesen“ ... „und an Plätze kommen, warten lang auf eine Andre, die mit einem Schritt über das abendklare Wasser tritt.“ — III. 84: „Durch die die Brücken schwingen wie die Hunde, den hellen Wegen immer auf der Spur, den unbeholfnen Häusern manchmal nur verborgen, bis er ganz im Hintergrunde beruhigt geht durch Buschwerk und Natur.“) All diese Mittel, Blickführung und Bewegung, ringen um den landschaftlichen Raum. Als Drittes tritt hinzu die B e z i e h u n g, die Stellung der einzelnen Dinge zueinander („das besondere Zueinanderstehn der Dinge“ ... „jene Spannung, die wir zwischen den Sternen eines Sternbildes wahrzunehmen meinen“, Br. a. M., S. S.). Dieser Rilkesche Raum hat mit dem wirklichen Raum nichts zu tun, er besteht, „ohne Raum von jenem Raum zu nehmen, den die Dinge rings verringern“ (III. 110), er ist wie der Raum in den Cézanneschen Stilleben imaginär. Die Dinge fließen über von „Innenraum“ in die Tage, „die immer voller und voller sich schließen“ (III. 225). Er durchdringt alles (III. 199) mit „Scheinen und Widerscheinen“, er schließt die vielen widerstrebenden Dinge zur Einheit und gibt der Landschaft Ordnung und Beziehung (Br. a. M., S. 26. 27). Besondere Dinge in der Landschaft, „einzelne erwachsene Pappeln hingestellt“, sind Rufzeichen des Raums, die sagen: „Hier“! (Br. a. M., S. 45.) Später, als die alte Pappel in der Nähe von Château Muzot hatte gefällt werden müssen, heißt es: „Die Landschaft hat sich sehr verändert, diese starke Vertikale bezog sie nach oben und gab ihr Höhe und Herkunft“ (Br. a. M., S. 45).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0239
gefördert durch die DFG

Die innere Einheit von Vogelruf und Raum kommt später noch einmal zum Ausdruck (Aus einem Taschenbuch. Br. a. M., S. 311): „Er gedachte der Stunde, in jenem anderen südlichen Garten (Capri), da ein Vogelruf draußen und in seinem Innern übereinstimmend da war, indem er sich gewissermaßen an der Grenze des Körpers nicht brach, beides zu einem ununterbrochenen Raum zusammennahm, in welchem geheimnisvoll geschützt, nur eine einzige Stelle reinsten, tiefsten Bewußtseins blieb." (Vgl. Br. a. M., 255.) Man hat auf den in Rilkes Bildlichkeit vorwaltenden Gehörssinn hingewiesen (u. a. Müller-Freienfels: Lit. Echo IX, S. 1292), und wenn man die Zusammenhänge zwischen Geschautem und Gehörtem verfolgt, wird man immer mehr von dieser Annahme überzeugt. Raum und Musik verschmelzen zu einer einzigen Vorstellung (III. 19: „König hörst du, wie mein Saitenspiel Fernen wirft, durch die wir uns begegnen?"). Der Ruf des Regenpfeifers im Park III. 66, die Stille III. 31, die menschliche Stimme III. 22 sind raumschaffend und vermögen einer Landschaft Ausdruck zu verleihen. Im Hörbaren vollzieht sich die Vereinigung von Seele und Landschaft und seelische Erlebnisse werden durch landschaftliche Erscheinungen gedeutet (III. 29 „Du freilich nimmst es nur in dein Gesicht, als sei es Landschaft: sanft und ohne Gier").

Das dauernde Übergreifen des Sichtbaren ins Unsichtbare führt zur Auffassung der Wirklichkeit als einer Bühne, die nur ein dürftiges Abbild einer anderen wirklicheren und gültigeren Welt ist: „Doch als du hingingst brach durch diese Bühne ein Streifen Wirklichkeit durch jenen Spalt, durch den du hingingst: Grün w i r k l i c h e r Grüne, w i r k l i c h e r Sonnenschein, w i r k l i c h e r Wald" (III. 63).

Aus solcher Schau, die nur das Wesen sieht, erwächst die innere Landschaft — die Landschaft aus der Erinnerung. Carossa rühmt die Leuchtkraft dieser im Innern aufbewahrten Bilder: „Erzählte er etwa von seinen Reisen, so schaltete er sich dabei völlig aus; man freute sich der stillen Leuchtkraft, womit er spanische, russische oder ägyptische Landschaften zur Anschauung brachte ..." (N. Rdsch. 44/2, S. 501) („Führung u. Geleit"). Nicht das rein Gegenständliche der Erscheinung, sondern ihre innere Bewegung wird nun symbolisch gesehen. Nicht der Weg z. B. als formaler Eindruck, sondern in seiner Führung, in seinem Bewegungsverlauf wird zum Sinnbild innerer Unrast und Verwirrung. „La cadence lyrique est celle de la nature: des eaux, du vent, de la nuit." Das verborgene Kräftespiel einer Landschaft möchte Rilke unmittelbar in den Rhythmus eines Gedichtes übernehmen. Die äußeren Dinge gehorchen jenem inneren Gesetz, das durch alle Bilder hindurchgeht, sie zum Ganzen ordnet und zur lyrischen Einheit verbindet. Eine Landschaft, die sich nur in Umrissen aussprach wie der Tel-Atlas oder Ägypten, war für Rilke ein entscheidendes künstlerisches Erlebnis. Es ist kein Zufall, daß bei seiner Rückkehr

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0240
gefördert durch die DFG

nach Paris ihm die plastische Welt Maillols aufging, dessen Konturen viel bestimmter und klarer als diejenigen der Rodin'schen Figuren sind. Dasselbe lineare Erlebnis gibt ihm die Landschaft um Toledo, deren innere Dynamik ihm der gleichen Ordnung wie die Sterne eines Sternbildes zu gehorchen scheint.

Die Landschaft als sinnlicher und übersinnlicher Raum konnte in ihrer letzten Offenbarung so nur von einem zugleich malerisch, plastisch und musikalisch empfindenden Menschen gestaltet werden. Sie ist von sichtbaren und unsichtbaren Figuren erfüllt wie jedes „Ding" eine Möglichkeit, die der Dichter „vollkommen oder mangelhaft zu erfüllen" hat (Br. u. T., S. 242). Rilkes besonderes Verhältnis zur magischen Raumwelt des Ostens scheint ihn für die Gestaltung räumlicher Zusammenhänge vorherbestimmt zu haben. Aller Außenraum ist nur ein geringer Teil jenes großen Weltinnenraums, der alle Dinge durchseelt und verbindet: „So ausgedehnt das ‚Außen' ist, es verträgt mit allen seinen siderischen Distanzen kaum einen Vergleich mit den Dimensionen des Innern, das nicht einmal die Geräumigkeit des Weltalls nötig hat, um in sich fast unabsehlich zu sein" (Br. a. M., S. 286). Alles einmal ganz „Eingesehene" bewahrt dieser Raum, aus dessen ewiger Produktivität sich alles zur Vollendung steigert: „Meinen Sie nicht, daß wenn auch wir die Landschaften verlassen, sie uns doch nicht verlassen", heißt es in einem früheren Brief (an Editha Klipstein). Aus der Fülle des angestauten Innenraums steigen die klaren Bilder der Dinge, die er als Keime, als Möglichkeiten in sich enthält; und auch das Kunstwerk selber ist wieder nur eine Möglichkeit, „der Raum, in welchem der Schauende wiederschaffen muß, was der Künstler zuerst geschaffen hat" (B. Th. K., S. 246).

Das Grundprinzip der impressionistischen Malerei, die Farbe möglichst in ihrer vollen, ungebrochenen Kraft zu geben, sie durch Überhöhung zu intensivieren, finden wir auch bei Rilke. Er steigert einen Farbeindruck durch Wiederholung, indem er ihn in sich selbst gespiegelt und mit sich selbst durchdrungen wiedergibt. So etwa Br. 07—14: „Sonne zwischen halb acht und halb neun und von da ab immer grauer, Grau vor Grau und Grau durch Grau gesehen." (S. 86) Br. 02—06: „Da blühte der Judasbaum, blühte und blühte, selbst aus seinem Stamm quoll gleich blutstöckigem Gekröse sein übervolles, unfruchtbares Geblüh, und in wenigen Wochen war alles: Anemonen und Klee und Syringen und Sternblumen, alles war violett von seinem Violett aus Gott weiß was für Gründen — aus Trägheit, aus Anpassung, aus Mangel an eigenen Einfällen. Und noch jetzt nehmen die roten Rosen, die welken, dieses leichenhafte Violett an und die Erdbeeren haben es wenn sie einen Tag stehen und die Sonnenuntergänge bauschen es auf, und in den Wolken kommt es vor am Abend und am Morgen." (S. 151:) Ähnlich wie in anderen Teilen einem Klang

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0241
gefördert durch die DFG

oder einer Bewegung wird hier die Landschaft einer einzigen Farbe unterworfen. Sie empfängt von ihr Inhalt und Besonderheit. Vgl. (Br. 02—06, S. 199): „Der Abend, der in lauter wässerigen und wolkigen Graus verging." (Br. 02—06, S. 225:) „Braun ist alles, rötlich-braun und braun in braun." Neben der Spiegelung und Durchdringung steht die einfache Wiederholung des Eigenschaftswortes: „weiße Landsitze und kleine, rote, rote Holzhäuser" (Br. 02—06, S. 226) — oder Br. 02—06, S. 231: „Und ringsum weißes, weißes Land . . ." — Seltener ist die Intensivierung durch Superlative: „schimmernd, neben den blauesten Himmeln" (Br. 02—06, S. 288).

Nun ist die Farbe nicht mehr die sanfte „feine Schmeichlerin, die die Dinge so oft schön verschweigt" (B. Th. K., S. 240), sondern ein Hauptbestandteil ihres Wesens. Die Leuchtkraft der Farbe als Leistung der Sonne wird in Tunis zum unauslöschlichen Erlebnis (17. Dez. 1910): „Da und dort einfallend ein Grün, durchsichtig, ein Rot heiß, ein Mauve unendlich hingebend" — dem intensiven Eindruck sucht er durch größeren Nachdruck in den Eigenschaftswörtern (Nachstellung) gerecht zu werden. Daß auch die einzelne Farbe von Rilke als Raum erlebt wird, zeigt folgende Stelle, die ebenfalls als Beispiel für die Intensivierung von Farbeindrücken gelten kann (Br. 07—14, S. 117: „heute ging man in einer Versteigerung (in Tunis) von Gebbas und Gandourahs wie zwischen lauter Edelsteinen herum, man ging auf so einen Stoff zu und h i n e i n in sein klares Grün, durch sein Lila d u r c h oder einfach weiter in einem Gelb, das immer noch vor einem war, ohne Grund, wie eine strahlende Klarheit im Himmel", oder B. 07—14, S. 120, wo wieder eine einzige Farbe durch „Abwandlung" intensiviert und ausgeweitet wird (Bedraschên 1911): „Die Farben sind nur noch Abwandlungen des einen Brauns, das das Geheimnis hat, sich für rosa auszugeben, Feldstreifen sind grün wie in Miniaturen, und man wird immer fähiger, das Schwarz und Blau der Gestalten als Farbe auszukosten und ein seltenes Stück reinen Rots wie einen Edelstein zu behandeln." Die Ausdrücke „grün wie in Miniaturen" und „ein kleines Stück reinen Rots", das man „wie einen Edelstein" behandeln möchte, weist auf eine andere stilistische Eigenart Rilkes in der Schilderung der Farben einer Landschaft hin, auf die Betonung durch „Farbintarsien". So hebt sich am Abend die Brücke über die Seine „seltsam hell vom grauen Himmel ab" (Br. 02—06, S. 256): „Wie eine graue Intarsie ist der Turm St. Jaques in den östlichen Himmel eingelegt und dahinter das Hôtel de Ville und noch ein Turm, leise, leise. Und nach Westen hin häufen sich die Wipfel der Tuileriengärten, und zu allem hin und von allem her reicht dieser blanke, lange, lebendige Fluß, in dem alles Grau der Dinge feucht und flüssig wird und sich anfüllt mit dem Glanz von allem was glänzt . . ." (Vgl. Br. 02—06, S. 225.) Aus all diesen Einzeleindrücken erwächst die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0242
gefördert durch die DFG

Allfarbigkeit des Raums: „Es ist als wüßte jede Stelle von allen“ (Br. 06—07, S. 405). Die Farbe bindet die Dinge einer Landschaft zusammen zu einer Einheit, der dingerfüllte Raum wird selbst zum farbigen „Ding“. Vgl. Br. 06—07, S. 109: „Das Meer kam mächtiger heran, hob sich an den Brustwehren weiß auf, war weithin grün, grau und sah als Fläche ruhig aus, schwer geworden gleichsam, aber darüber her kam ein Wind, etwas Erregtes, und häufte und häufte, während der Abend von drüben fortfuhr, alles anzustrahlen, so daß das Dunkel immer dunkler, das Licht immer plötzlicher und blendender wurde und das Rot der übereinander gebauten Blendarkaden des Pippofalkone (erste Anhöhe am Meer unterhalb des Kastells) sich auflöste in rote und rötere und äußerste kaum noch glaubliche Rots, von denen man meinte, daß sie nur noch einen Augenblick dauern könnten. Alles das ganz ohne Kontur gemacht, nur aus Masse, wie einer von jenen mächtigen Goyas, in denen Gestalten und Bäume und Gebäude und Berge mit derselben Wucht geballt sind.“ Als Beispiel, wie dieser allfarbige Raum durch einige ausgewählte, hervorstechende Farben noch besonders getönt wird, stehe folgender Abschnitt: (Br. 07—14, S. 26) Venedig wird geschildert: „Aschen steht sein Marmor, grau im Grauen, licht wie der veraschte Rand eines Scheits, der eben noch Glut war. Und von welch unerklärlicher Auswahl ist das Rot an Mauern, das Grün an Fensterläden.“ Die Beziehung zwischen grau und „Grauen“ (als Farbe und Empfindung) schafft die eigenartige und geheimnisvolle Luft, in der die folgenden Farben bedeutungsvoll stehen. Die Farbe wird hier selbst als Ding, als in sich ruhendes Eigenwesen behandelt, ja geradezu als handelndes Subjekt, das von sich aus Beziehungen schafft und Verbindungen eingeht; so kommt es zu „farbigen Vorgängen“, zur „inneren Unterhaltung der Farben untereinander“ vor einem gleichbleibenden Hintergrund (Br. 07—14, S. 13). Das erste Erlebnis dieser aktiven Farbigkeit gibt ihm ebenfalls Cézanne. Rilke beschreibt eines seiner Stilleben folgendermaßen (Br. 07—14, S. 12): „Ein Stilleben ebenso mit Schwarz beschäftigt; auf glatt schwarzem Tisch ein langer Laib Weißbrot in natürlichem Gelb, ein weißes Tuch, ein dickwandiges Weinglas auf Fuß, zwei Eier, zwei Zwiebeln, ein blechernes Milchgefäß und, quer gegen das Brot gelegt, ein schwarzes Messer. Und hier noch mehr als im Bildnis das Schwarz als Farbe behandelt, nicht als Gegenteil und in allem farbig wiedererkannt: in dem Tuch, über dessen Weiß es ausgebreitet ist, in das Glas eingelegt, das Weiß der Eier dämpfend und das Gelb in den Zwiebeln beschwerend zu altem Gold.“ Man sieht ganz deutlich wie dieser „farbige Vorgang“ zu verstehen ist. Die Farbe „Schwarz“ ist handelndes Eigenwesen in diesem Zusammenhang von farbigen Dingen; an ihr erkennen und vertiefen sich die anderen Werte. Die Farbe wird zur Sache, aber „sachlich wie ein Cézanne-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0243
gefördert durch die DFG

sches Ding“ (Br. 07—14, S. 10), d. h. Subjekt. So wird eine Landschaft Cézanne's zur farbigen Aktion: „Und zum Schluß noch eine Landschaft aus Luftblau, blauem Meer, roten Dächern, auf Grün miteinander sprechend und sehr bewegt in der inneren Unterhaltung, voll Mitteilung gegeneinander“ (Br. 07—14, S. 13). Vgl. auch: „Daß ihr Rot in das Blau hineinrollt, erscheint als eine Aktion, die so sehr aus den farbigen Vorgängen des Bildes zu stammen scheint wie die Verbindung zweier Rodinscher Akte aus ihrer plastischen Affinität.“ Durch diese Verknüpfung der Farben untereinander wird der farbige Raum verdichtet. Die „dichte nahe Luft“ (Br. 07—14) wird sinnlich spürbar, wird produktiv, schafft neue Farben und Abtönungen: „Das Trikolore der kleinen Fahnen war mir noch wie die eben gemachte Erfindung drei neuer Graus, das äußerste, was nach drei verschiedenen Seiten hin in Grau zu leisten war“ (Br. 07—14). So werden die Farben in sich selbst fruchtbar. Indem die eine den Komplementärton als Entsprechung fordert, weitet sich das Ganze zu einem Eigenraum, der trotz des Austauschs mit anderen Farbräumen rein weiter besteht. Rilke bedauert einmal in einem Brief aus Rom (Br. 07—14) die Sonderart südländischer Farben, die er „attrappenhaft und scheinbar“ nennt im Gegensatz zu den un„scheinbaren“ des Nordens: „Sie ordnen sich träge immer einer billigen Tönung unter und entwickeln sich nicht aus sich selbst heraus.“ Erst im Durcheinanderklingen aller vermag jede einzelne Farbe ihre ganze Tiefe und Innigkeit zu offenbaren (Br. 02—06, S. 217): „Das Durcheinanderklingen der herbstlichen und herbstlicheren Farben lebt noch in uns, und die Schwere schwarzer Fichtenstämme und einer goldenen Birke spielende Leichtigkeit geht uns noch nach.“ Wenn schon hier im Durcheinandertönen der Eindrücke die Sinnesgebiete des Hörens und Sehens ineinanderübergehen, wird es an anderer Stelle (Br. 02—06, S. 318) ganz deutlich, wo nicht nur ihre gegenseitige Durchdringung, sondern ihre wechselseitige Vertiefung erlebt und ausgesprochen wird: „Das Geräusch des Regens auf diesem Grün gibt dem Gehör alles, was das Auge früher von Fernen und Nähen bekam.“ Sehr oft werden Farbeindrücke in der Natur mit Farberlebnissen an Kunstwerken verglichen und gemessen. So wird Rilke durch das „Selbstleuchtende“ des Vesuvgipfels, „auf dem sich das Licht seltsam benimmt“ (Br. 06—07, S. 106), an den Fuji erinnert, den er aus japanischen Farbholzschnitten kannte. Das „stumpfe, grundierte Grün des Meeres“, das „dann und wann verdämmernde Weiß einer Möve davor“ vergleicht er mit den „Werten auf pompejanischen Wandgemälden“ (Br. 06—07, S. 109). Das Blau einer Verkaufsbude in Neapel ähnelt „dem bewegten, nach Grün zu sich abstumpfenden Blau gewisser türkischer und persischer Amulette“ (ebenda). Der helle Himmel über Capri läßt alles leuchtender, tiefer und wesentlicher erscheinen. „Es sind so merkwürdige Farbenerlebnisse hier

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0244
gefördert durch die DFG

möglich: unerhörte. Und wieder ist alles nie gesehen, nie gemacht; nur daß schlechte Maler es ab und zu mit ihrem Rücken verdecken; das ist alles" (Br. 06—07, S. 214). Alles Sichtbare wird nun Sinnbild, der augenblickliche Eindruck steigert sich „unwillkürlich zum Symbol" (Br. 06—07, S. 214). Ein ganz neues Sehen setzt hier ein; nun werden die Bilder gesammelt, die in den Sonetten eine so wunderbare Auferstehung feiern. (Br. 06—07, S. 215:) „Das Anschauen ist eine so wunderbare Sache, von der wir so wenig wissen; wir sind mit ihm ganz nach außen gekehrt, aber gerade wenn wirs am meisten sind, scheinen in uns Dinge vorzugehen, die auf das Unbeobachtetsein sehnsüchtig gewartet haben, und während sie sich intakt und seltsam anonym in uns vollziehn, ohne uns, wächst in dem Gegenstand draußen ihre Bedeutung heran, ein überzeugender, starker, ihr einzig möglicher Name, indem wir das Geschehnis in unserem Innern seelisch und ehrerbietig erkennen, ohne selbst daran heranzureichen, es nur ganz leise, ganz von fern, unter den Zeichen eines noch fremden, und schon im nächsten Augenblick aufs neue entfremdeten Dinges begreifen." So ersteht aus vielen Einzeleindrücken die Einheit der Landschaft als eines in sich geordneten und geräumigen Dinges. Die verwirrende Fülle der südlichen Natur widerstrebt allerdings sehr oft dieser Zusammenschau; das grelle Licht zerreißt die Einheit in eine bunte, auseinanderstrebende Mannigfaltigkeit, die nur durch die Übermacht der plastischen Elemente zusammengehalten wird: „wären es Stimmen statt Farben, es gäbe ein unglaubliches Geschrei bis spät in die Nacht hinein" (Br. 06—07, S. 240). Die Harmonie der Farben endet in jäher Dissonanz und wieder werden musikalische Analogien aufgerufen, um Erscheinungen zu erklären, die noch niemand vor Rilke so bis in ihre letzte Folgerung erlebt und gestaltet hat: Cézanne erzog Rilke zur Wahrhaftigkeit, besonders im Sehen von Farben — sein Auge wird sicherer im Erfassen der Einmaligkeit und Wirklichkeit farbiger Dinge; er lehrt ihn auch hier über die bloße Liebe, über das bloße Ergriffensein hinauszukommen zu ihrer „sachlichen" Bewältigung, von der „Stimmungsmalerei" zum „Aufbrauchen" der Liebe in anonymer Arbeit, woraus die reinen Dinge entstehen. — „Ich war heute wieder bei seinen Bildern (schreibt er aus Paris Br. 06—07, S. 378), es ist merkwürdig, was für eine Umgebung sie bilden. Ohne ein einzelnes zu betrachten, mitten zwischen den beiden Sälen stehend, fühlt man ihre Gegenwart sich zusammentun zu einer kolossalen Wirklichkeit. Als ob einem diese Farben die Unentschlossenheit abnähmen, ein für allemal. Das gute Gewissen dieser Rot's, dieser Blau's, ihre einfache Wahrhaftigkeit erzieht einen; und stellt man sich so bereit als möglich unter sie, so ist es als täten sie etwas für einen." Man spürt weit über das bloß Stilistische die große erzieherische Wirkung, die von dieser Begegnung ausging. Nun wendet er die oben bezeichnete Eigenart der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0245
gefördert durch die DFG

Cézanne'schen Landschaftsgestaltung: die Farben sich selbst malen zu lassen, sie ganz allein zu lassen, „damit sie sich gegenseitig auseinandersetzen", auf seine eigene Landschaftsschilderung an. „Alles ist zu einer Angelegenheit der Farben untereinander geworden: eine nimmt sich gegen die andere zusammen, betont sich ihr gegenüber, besinnt sich auf sich selbst." „In diesem hin und wieder von gegenseitigem, vielartigem Einfluß schwingt das Bildinnere, steigt und fällt in sich selbst zurück und hat nicht eine stehende Stelle" (Br. 06—07, S. 406). Cézanne's „Figuralkompositionen" finden ihre genaue Entsprechung im Rilkeschen „Dinggedicht", vgl. Rilkes eingehende Auseinandersetzung mit der Cézanne'schen Farbenbehandlung in einem Brief an Clara Rilke (Br. 06—07, S. 4). Dort heißt es u. a.: „Obwohl es zu seinen Eigentümlichkeiten gehört, Chromgelb und brennende Lacke an seinen Zitronen und Äpfeln ganz schier zu gebrauchen, weiß er doch ihre Lauterkeit innerhalb des Bildes zu halten: völlig, wie in ein Ohr tönt sie in ein horchendes Blau hinein und bekommt stumme Antwort von ihm, so daß niemand draußen sich angeredet oder angerufen fühlt." „Seine Nature-mortes sind so wunderbar mit sich selbst beschäftigt." Das ist das Entscheidende: Ruf und Antwort bleiben völlig im Kunstwerk selber; in sich ruhend, „mit sich selbst beschäftigt" schließt sich sein Dasein, ohne im Betrachter etwas anderes zu wecken als die Freude des reinen Anschauens. Alle Spannungen, alle Gegensätze finden Ausgleich und Lösung innerhalb jenes allfarbigen Raumes, der schon von Anfang die Richtung zur Versöhnung aller auseinanderstrebenden Teile in sich trägt. Auf der ersten Stufe haften den Gegenständen bestimmte Gefühlswerte an, auf der zweiten ist der Gegenstand Anlaß zu subjektiven Gefühlen, die von ihm losgelöst ihren eigenen Ausdruck verlangen, im Stundenbuch übertönt die Stimme des Gefühls die Wirklichkeit der Dinge, während im „B d B" sich Gegenstand und Gefühl nebeneinander zu einem Dritten zum „Bild" ergänzen. Im Dinggedicht geht das Gefühl vollständig im Gegenstand auf, Ding und Empfindung verschmelzen zu einem unlösbaren Ganzen. Nicht nur das Gegenständliche, sondern alles Äußere und alle Bedingungen des Lebens „müssen irgendeine Form annehmen" (Br. 06—07, S. 15). Die Gegenstände, die sich ehedem ganz dem Subjekt unterordneten, werden nun als Ergebnis einer Willenshandlung aus der Wirklichkeit ihrer Objektivität in die Wirklichkeit der Worte verwandelt: „Irgendwie muß ich auch dazu kommen, Dinge zu machen; nicht plastische, geschriebene Dinge — Wirklichkeiten, die aus dem Handwerk hervorgehen" (Br. 02—06, S. 177 F). An die Stelle der dichterischen Gelegenheit tritt die Notwendigkeit eines dauernden Arbeitens, auch ohne Inspiration. Das harte unsentimentale Schaffen nach der Natur führt im „Malte" zu jener „festen, lückenlosen Prosa" (S. 155), die keinen Raum für subjektive Gefühle übrig läßt. Gleich-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0246
gefördert durch die DFG

wohl ist das „Ich“ im „Malte“ immer noch stark beteiligt, während in den „N G“ nur die Dinge sprechen. Im „Stundenbuch“ war es der „Gesang, der von den Dingen ausging“, jedes Ding war nur „der Anbeginn von einem Lied“, nun hört der Dichter den inneren Eigensang der Dinge, der ganz in den Grenzen ihrer Umrisse bleibt. Das subjektive Gefühl wird im Dinggedicht objektiviert. Alle Gefühlsimpressionen sammeln sich im Ding wie in einem Prisma. Zukünftiges und Vergangenes wird mit Gegenwärtigem verknüpft, alles Erlebte und Erinnerte wird in seiner Gegenständlichkeit konzentriert. Der von Zeit und Stimmung abhängige Ton, „der jenen blindlings aufgestandenen Gedichten (im BdB.) angeboren war“, ist geschwunden. Gefühlsbewegung und äußeres Geschehen haben die gleiche Richtung, sie laufen nicht nur parallel, sondern ergänzen sich und vertiefen sich gegenseitig. Nur vereinzelt, wie im „Apfelgarten“, wird die Landschaft vor den Blicken eines Betrachters entrollt.

Das Gegenständliche, die restlose Bewältigung des Vorwurfs fordert eine organische, der Gesamtform des Gedichtes dienende Einfügung des Reims. Dinglicher Gehalt und Ausdrucksform sollen sich vollkommen decken. So sind gesuchte Reimwörter wie „konkav“, „flask“ (III. 235), „Phryne“ (auf Grüne), „Volière (auf „Imaginaire“) (III. 236), „Etüde“ (auf „müde“) usw. nicht mehr launenhafte Spielereien wie auf der ersten Stufe, sondern mit innerer Sicherheit nach ihren musikalischen Qualitäten gewählte Lautfiguren, die sich, weil sie ursprünglich nicht gesehen, sondern gehört wurden, mühelos in die Gesamtmelodie einfügen. So fügt sich das Reimsystem trotz scheinbarer Regellosigkeit zu einem unlösbaren, allein der dinglichen Erfüllung dienenden Rahmen. Die Poesie als „Kunst durch Sprache“ (Humboldt) fordert vor allem restlose Verwandlung des Geschauten oder Gefühlten in sprachlichen Ausdruck. Bei Rilke erreicht diese Umwandlung in den „N G“ ihre höchste Vollendung. Das lang im Innern „ersparte“ vollendet sich in der äußersten Konzentration der sprachlichen Gestaltung. Völlige Entäußerung des Erlebten ist nur möglich nach ruhig ausgereifter Erinnerung, aus der die Bilder der äußeren Wirklichkeit von allen Schlacken ihrer Zufälligkeit gereift, gereinigt, als wesenerfüllte seiende Dinge ins Bleibende aufsteigen. Kennzeichnende Einzelheiten und Besonderheiten dienen nur der völligen Einsicht in die Eigenart einer landschaftlichen Wirklichkeit. Der Eindruck bleibt nicht im Sichtbaren haften, sondern ruft aus der Tiefe der Seele sein Gegen-Bild, d. h. den seelischen Zustand, der dem äußeren Bild des Geschauten entspricht. So ist es möglich, daß in einem Gedicht die Beschreibung ganz hinter dem seelischen Geschehen zurücktritt und sich trotzdem das Ganze zum unvergeßlichen Ausdruck einer landschaftlichen Erscheinung fügt. So ist in den beiden Anfangszeilen von „Parke“ nur der Hinweis auf ihre Überlieferung und Beständigkeit gegeben: „Unaufhaltsam heben sich die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0247
gefördert durch die DFG

Parke aus dem sanft zerfallenden Vergehn“ und dennoch steigt aus den Worten das eindeutige Bild eines bestimmten, in seiner Eigenart festumrissenen Parks, eines uralten, aus hohen, reckenhaften Bäumen bestehenden Hains, der mit seiner lebendigen Kraft alles Schwindende ringsum überdauert. Nicht das Sachliche eines landschaftlichen Gegenstandes, sondern das Ur-sachliche, sein innerstes Sein, sein Gesetz wird dargestellt; aus unzähligen Einzeleindrücken verdichtet sich die wahre Gestalt.

Die Seele des Dichters nährt sich aus allem was ihn umgibt, er nimmt die Dinge in sich hinein und baut aus ihnen sein Reich. „Die äußere Natur wird in jeder inneren eine andere, und diese Brotverwandlung ist der geistige poetische Stoff“ (Jean Paul, Vorsch. d. Ästh.). Die Erinnerung ist der Raum, in dem der Dichter frei mit den aufgenommenen Gegenständen schalten kann. „Ungleich dem Orpheus verliert er seine Eurydice durch Vorwärtsschauen und gewinnt sie durch Rückwärtsschauen“ (Jean Paul). Auf die Periode der Sammlung und „Werbung“ folgt die der Gestaltung aus dem versammelten Schatz der inneren Bilder. „Jetzt stand er nicht mehr der Natur gegenüber, um ihre Eindrücke zu empfangen und zu verarbeiten. Er hatte sich verschlossen und seine Blicke richteten sich nach innen. Spanien war der letzte Eindruck. Seither wird meine Natur von innen her getrieben, so stark, daß sie nicht mehr eingedrückt werden kann“ (Br. an E. v. Schmidt-Pauli). Nach der Erkenntnis, daß jedes Ding nicht für uns, sondern für sich selbst wichtig ist („alles Unglück kommt daher, daß wir uns selbst immer wichtiger nehmen als die Dinge“, Goertz. S. 98) und nach der gewissenhaften Formung des Aufgenommenen folgt die Entgrenzung der inneren Welt, die Auflösung in Gesang. Wie Dürer ist nun auch Rilke „innerlich voller Figur“. Im ersten Teil der N.G. ist der Dichter der Einsame, der seine Seele an die Dinge verschwendet („Alle Dinge, an die ich mich gebe, werden reich und geben mich aus“), im „anderen Teil“ schon weiten sich die Räume seines Innern zum allumfassenden Welt-Seelenraum: „Ich könnte auch noch die Sterne fassen in mir; so groß scheint mir mein Herz“ (III. 223). Auch die Landschaft gewinnt eine alle Umgrenzung durchbrechende Geräumigkeit. Das eigene Leben wird nun zur Landschaft mit Ebenen, Graten und Wasserscheiden (Br. 07—14, S. 144). Von hier ist nur noch ein Schritt zur Klagelandschaft der Elegien, wo alles Geschaute zum Sinnbild geworden ist. (Vgl. B. Th. K., S. 63: „Vielleicht ist Schaffen nichts als sich tief erinnern“.) Also Hingabe, nicht Spiegelung; aber Hingabe ohne sich auszugeben: Erholung, d. h. Verwandlung an der wesensfremden Natur ohne Änderung der eigenen. Die Anrufung der äußeren Wirklichkeit ruft nun zugleich Inneres wach, die Benennung der sichtbaren Dinge beschwört nun zugleich ihr unsichtbares Gegen-Teil im Innern der Seele. So ist eine ganz neue Anteilnahme

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0248
gefördert durch die DFG

an der geschilderten Landschaft zu spüren, ein Mitgehen, Mitfühlen und Mitleiden. Die äußeren Dinge sind trotz aller Vereinzelung nicht mehr allein, sondern vertieft und beschwert durch ihr seelisches Gegenbild. Auch hier spürt man wieder das Bestreben, die landschaftlichen Einzelheiten in einen bestimmten Raum zu bannen, in einen Rahmen gleichsam, der nach oben offen ist.

Als Ausblick sei kurz auf die Landschaftsgestaltung der „Sonette an Orpheus“ und der „Duineser Elegien“ hingewiesen. Der innere Seelenraum ist hier das Gegengewicht zum äußeren Weltraum — fließt in jenen über und tauscht sich mit ihm aus. Alles Wirkliche ist von weit her vertraut, war irgendwie schon einmal Bestandteil des eigenen Innenraums („Wieviele von diesen Stellen der Räume waren schon innen in mir. Manche Winde sind wie mein Sohn“, Son. II. Nr. 1). Das Gefühl ist nun nicht mehr „gebogen“ und abgelenkt vom besonderen Anspruch der Dinge, sondern die eigenste, innerste Sprache der Seele strömt aus dem „ins Ganze geborenen Herzens“ (Son. II. Nr. 2) rein und frei aus. Die harte Zucht der Worte wandelt sich in den „wirklichen Strich“ auf dem eilig näheren Blatt, in die freie Gelöstheit der unmittelbaren Aussage. Die Landschaft ist nun Rhythmus, man kann sie tanzen, wie man einen Baum singen kann. (Vgl. Son. 1. Nr. 15.) Ein einziges Wort genügt, um ganze Welten erklingen zu lassen. Wieder wird gleichzeitig mit dem äußeren das innere Bild aufgerufen. Im irdischen Bereich nicht vorhandene Dinge werden durch die bloße Sehnsucht nach ihrer Existenz Wirklichkeit; denn die Liebe schafft Wirkliches. Das Zufällige der Erscheinung ist nun von der Gestaltung ausgeschlossen, weil es unwahr ist. Nur die reinen Dinge, z. B. ein Baum, ein Krug, ein Brunnen, eine Rose, eine Frucht, und die reinen Gebärden wie das Werfen eines Balls (II. 8), das Ordnen von Blumen (II. 7), das Fliegen der Vögel, sind wirklich und gestaltungswürdig. Ein landschaftliches Geschehen vollzieht sich nun immer innen und außen zugleich. Wenn es heißt: „Die Nacht warf eine Handvoll von bleichen taumelnden Tauben ins Licht . . .“ (II. 11), so ist das nicht nur ein Bild oder ein Symbol, sondern eine reine sichtbar gewordene seelisch-kosmische Regung, ein Winken der nächtlichen Landschaft. So löst sich die Landschaft in Figur und Bewegung auf. Ihre Tiefe ist die gemeinsame Tiefe aller Dinge, ihre Musikalität ist Ausdruck ihres reinen gesteigerten Daseins. Sie ist leichter und durchsichtiger geworden, seit sie vom schwerfälligen Blick des äußeren Auges befreit, vor dem inneren Blick sich ausbreitet. Die Landschaft des Südens hat ihre steinerne Starrheit verloren. Wie ein Gesang wandert nun das Wasser der Campagna über die Aquädukte. „Weit her an Gräbern vorbei, vom Hang des Apennins“ tragen den Brunnen ihre Sprache zu, dem „Brunnenmund, der unerschöpflich Eines, Reines spricht.“ Der Baum begegnet uns als

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0249
gefördert durch die DFG

Symbol der aus der Seele hinausgetretenen Bilder, als „reine Übersteigung“ der hinter allen Sinneserfahrungen liegenden Idee des Baumes, als Urbild, das ebensogut ins Sichtbare wie ins Hörbare übertragen werden kann. Dem Kunstwerk als der „gebrauchten Natur“ steht die Landschaft als „der dumpfe und stumme Vorrat der vollen Natur“ gegenüber. Alles ist reines Dasein — die zerstörende Zeit ist ausgeschaltet, das „Gespenst des Vergänglichen haftet nur den scheinenden Gegenständen an. Die im Gesang neu erstandene Welt ist unvergänglich, von dauernder Schönheit und „erfüllt von bleibenden Kräften“. Der orpheische Gesang ist die reinste Regung des Irdischen, die feinste Verdichtung aller wachsenden Kräfte. So begegnen sich alle Dinge, aneinander und ineinander verwandelt und aus dem neu entstandenen hebt sich ihr eigentlicher Sinn, der alle Wesen durchdringt und vereint.

(„Späte Gedichte“, S. 84:)

„Was haben wir seit Anbeginn erfahren
als daß sich eins im anderen erkennt,
als daß an uns Gleichgültiges erwarmt?
O Haus, o Wiesenhang, o Abendlicht,
auf einmal bringst du 's beinah zum Gesicht
und stehst an uns, umarmend und umarmt.
Durch alle Wesen reicht der eine Raum:
Weltinnenraum .....“

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0250

gefördert durch die
DFG

Wahrheit und Irrtum in Schillers Unterscheidung von naiver und sentimentalischer Dichtung

Von

Martin Havenstein

Wenn Korff in seinem „Geist der Goethezeit“ Schillers Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ mit der Bemerkung beiseiteschiebt, die darin gemachte Unterscheidung sei „fragwürdig“ und „von geringer Bedeutung“, so kann ich ihm nicht zustimmen, ohne ihm zugleich zu widersprechen. Denn so fragwürdig Schillers hier entwickelte Gedanken sicherlich sind — wir werden das selbst zu zeigen versuchen — so großartig und bedeutend sind sie doch auch, und so gewiß haben sie fortgewirkt, sich dabei, wie alles Lebendige, weiter entwickelnd. Man braucht nur an den jungen Nietzsche zu denken, um einzusehen, daß die Erkenntnisquelle, die in Schillers Abhandlung zuerst hervorbrach, inzwischen keineswegs versickert ist.

Und stellt man sich vor das Werk selbst, schaut man dann nicht immer wieder bewundernd auf zu dem kühnen Gedankenbau des großen dichtenden Dialektikers? Fühlt man sich nicht immer wieder versucht, ihm trotz allem recht zu geben und an dem Schema der von ihm aufgestellten Typen die bunte Mannigfaltigkeit der Dichterwelt scheidend und ordnend zu begreifen? Goethe und Schiller, Keller und Meyer, Tolstoi und Dostojewski, Björnson und Ibsen — es ist doch seltsam, daß sie immer wieder gepaart auftreten, die Hand gleichsam am selben Lorbeerkranze, diese lebendigen Gegensätze, die den denkenden Betrachter geradezu auffordern, sie mit Schillers Kategorien als Hervorbringungen einer Kraft zu deuten, die ihre Ganzheit in polaren Erscheinungen auseinanderfaltet.

Wir meinen in der Tat, daß es so sei und daß Schillers Unterscheidung in der Hülle veralteter Zeitvorstellungen und allzu persönlicher Empfindungen und Tendenzen einen Kern enthalte, der der Kritik Trotz bietet und auch heute noch fruchtbar ist. Ihm das vergängliche Beiwerk abzustreifen hat sich die Literaturwissenschaft seit langem erfolgreich bemüht. Sie hat vor allem die Irrtümer aufgedeckt, die sich aus Schillers Rousseauismus ergeben, aus seinem Aberglauben an die „Natur“ und ein „goldenes Alter“, demzufolge ihm jede spätere Zeit, und nicht zum wenigsten die eigene, „künstlich“ und „verderbt“ und ein naives Dichtertum in ihr

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0251
gefördert durch die DFG

„kaum mehr möglich“ erscheint und eigentlich sogar unmöglich erscheinen müßte. Alle Fehler und Mißgriffe, die Schillers von geschichtlicher Betrachtungsweise noch unberührtes Denken auch in dieser Abhandlung verschuldet, sie liegen heute für den Unterrichteten am hellen Tage, und es erübrigt sich, von dieser Seite aus seine Gedanken nochmals kritisch zu untersuchen. Aber er begeht darin auch einen Irrtum anderer Art, einen fundamentalen, sachlichen, ästhetisch-psychologischen Irrtum, der, wenn ich recht sehe, zwar schon oftmals bemerkt, aber noch nie mit voller Klarheit erkannt und dargelegt worden ist, wiewohl er das ganze Gedankengebäude der geistvollen Abhandlung wie mit einem entstellenden Anstrich überzieht und ihm jene Fragwürdigkeit verleiht, von der Korff redet. Diesen verfälschenden Anstrich aufzuzeigen und hinter ihm das Bleibende und Gültige an Schillers Unterscheidung sichtbar zu machen, ist die Aufgabe dieser Zeilen.

Es g i b t die Gegensätzlichkeit der Typen, die Schiller meint und mit der ganzen Kunst seines dialektischen Denkens in Begriffe zu fassen sucht. Er hat sie als erster erschaut, indem er sich an Goethe maß, und seitdem steht sie als Gegebenheit vor jedem denkenden Auge, unsicher nur in den verschwimmenden Umrissen und ihrer begrifflichen oder sprachlichen Fixierung. Auf welche Seite des Gegensatzes ein Dichter gehört, das ist oft leicht zu entscheiden, und wenn wir in manchen Fällen schwanken, so beweist das nicht, daß Schillers Typenscheidung die existenzielle Grundlage fehlt, sondern nur, daß sie, wie alle Scheidungen dieser Art, in der flutenden Wirklichkeit des geistigen Lebens einer Art Wechselstrom zwischen zwei Polen entspricht, der Mischungen und Übergänge ermöglicht, die sich einer einwandfreien begrifflichen Einordnung entziehen.

Schiller selbst war freilich diese Grenze, die unserem typisierenden Denken gesetzt ist, noch nicht sichtbar. Er dachte in scharfen Gegensätzen und fällt daher bei seiner Scheidung der Geister manches für unser Empfinden sehr anfechtbare Urteil: wir werden z. B. Shakespeare und Gellert so wenig ohne starke Vorbehalte zu den naiven Dichtern rechnen wie Horaz, Milton und Cervantes zu den sentimentalischen. In e i n e m Falle aber stieß auch Schiller, gleichsam im Nebel, auf die für uns heute im klaren Lichte liegende Schwierigkeit: Goethe erschien ihm als Widerspiel seines eigenen Dichtertums begreiflicherweise naiv, und doch hatte Goethe den Werther und Tasso geschaffen, Gestalten also, die einen unzweifelhaft „sentimentalischen Charakter“ haben, die aber Schiller eben darum, das Rätsel nach seiner Art dialektisch lösend, nicht als echte, wesenhafte Ausgeburten des Goethischen „Dichtergeistes“ ansah, sondern nur als „sentimentalische Stoffe“, die darzustellen dieser naive Dichtergeist sich seltsamerweise „zur Aufgabe machte“.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0252
gefördert durch die DFG

Also nochmals: es gibt die Typen, die Schiller hier aufstellt, wenn auch nicht in der scharfen Geschiedenheit, in der er sie zu sehen meinte. Auch daß wir sie heute nicht ganz mehr so benennen und beschreiben wie er, hat wenig zu bedeuten: die gemeinte Tatsächlichkeit ist darum doch dieselbe. Von Schillers Bezeichnungen lehnen wir überdies nur die eine ab: sentimentalisch, was ja nicht gleich sentimental ist, hat sich nicht einzubürgern vermocht, und zwar nicht einmal in der gelehrten Welt. Wir brauchen das Wort nur in Anführungsstrichen und kennzeichnen es damit als eine spezifisch Schillersche, nur innerhalb seiner Gedankenwelt gültige Prägung. Naiv dagegen haben wir übernommen oder vielmehr beibehalten, um damit den anderen Pol — den positiven, könnte man sagen — der von Schiller gemeinten Gegensätzlichkeit zu bezeichnen. Und wir tun das mit um so mehr Recht, als wir auch an seiner Beschreibung dieses Typs wenig auszusetzen haben.

Natur sein und Natur suchen, das sind Formeln, die wir noch heute können gelten lassen, gesetzt nur, daß wir dem darin zum Ausdruck kommenden Glauben an die Natur jene schon erwähnte abergläubische Überschwenglichkeit abstreifen, die Schiller von Rousseau überkommen und auch in der Schule Kants nicht ganz verlernt hatte, später aber, unter dem Eindruck des Goethischen Seins und Denkens, selber mehr und mehr überwand. Der echte, durch Schwärmerei nicht übersteigerte Glaube an die Natur, wie ihn der gereifte Goethe vertrat, ist uns heute so wenig fremd, daß wir sogar seine Ausschweifungen ins Wahnhafte wenn auch nicht gutheißen, so doch sehr wohl verstehen. Die Zeiten, wo man die Natur — im Ganzen wie in allen Teilen — völlig zu entseelen trachtete, sind ja nun vorbei. Gelungen ist es überdies niemals, ihr den Geist auszutreiben. Das zeigt schon die einfache Tatsache, daß man bei uns nie aufgehört hat, die Begriffe „natürlich“ und „unnatürlich“ als Wertprädikate zu gebrauchen und auch als solche zu empfinden. Denn damit ist in die Natur selbst etwas hineingedacht oder vielmehr in ihr vorausgesetzt, was mehr ist als „bloße“ Natur, etwas Norm- und Richtunggebendes, eine geheime Zielstrebigkeit, ein dunkler, aber keineswegs blinder Wille zur Form, zur Vollkommenheit oder, wie es Walter Harlan genannt hat, zur Frucht. Und dieser zielstrebige, wie nach einem Plan gestaltende Wille steckt ja wirklich in jedem Ei und in jedem Samen, er ist das Geheimnis, das „offenbare Geheimnis“ der gesamten organischen Natur, wie es uns Goethe schauen gelehrt hat. Und so ist es tief berechtigt und durchaus kein geistverleugnender Irrglaube, wenn wir mit Schiller unsere Geistigkeit an der Natur messen, ihr stilles, sicheres Sein und Schaffen uns zum Vorbild nehmen und in der „Natürlichkeit“ einen Idealzustand sehen, zu dem wir zurückstreben müssen, wenn wir ihn verloren haben.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0253
gefördert durch die
DFG

Von den Merkmalen der „naiven" Naturhaftigkeit, die Schiller angibt — „das stille, schaffende Leben, das ruhige Wirken aus sich selbst, das Dasein nach eigenen Gesetzen, die innere Notwendigkeit, die ewige Einheit mit sich selbst" —, scheint mir das letztgenannte das wichtigste zu sein. Denn aus der „ungeteilten Einheit", wie er es ein andermal nennt, ergibt sich ja das, was er bei der Unterscheidung der beiden Typen begreiflicherweise am meisten betont: die innere Ungestörtheit und Sicherheit des schöpferischen Prozesses. Schiller war der Kausalzusammenhang zwischen innerer Zerspaltenheit und „Reflektiertheit" beim sentimentalischen Typus zwar noch nicht deutlich, aber er setzt ihn voraus, indem er das Genie, das nach seiner Meinung notwendigerweise naiv ist[1]), mit jener instinkthaften Unreflektiertheit schaffen läßt, die er an Goethe wahrzunehmen glaubte und höchlich bewunderte. Für uns ist dieser Zusammenhang eine ausgemachte Sache. So gewiß wir jene groteske Theorie, die das Bewußtsein selbst aus einer Erkrankung des anfangs unbewußten Seins entstehen, es gleichsam wie ein heilendes Serum aus den Wunden und Rissen des Seins hervorquellen läßt und so den Geist überhaupt genealogisch zur Krankheit macht, so gewiß wir sie als eine Verirrung der Metaphysik ins „medizynisch" Pathologische ablehnen, so wenig können wir in Abrede stellen, daß das einmal vorhandene, genealogisch absolut unerklärliche Bewußtsein im gestörten Organismus medizinische Funktionen übernimmt. Wer es leugnen wollte, würde die ganze medizinische Wissenschaft zum Rätsel machen.

Damit ist schon angedeutet, daß es sich bei der „Reflektiertheit" des sentimentalischen Typus keineswegs um Gedanklichkeit oder Geistigkeit überhaupt handelt, sondern um eine besonders gerichtete Geistigkeit. Der Blick des sentimentalischen Menschen ist nach innen gewandt — „introvertiert" in Jungs Formulierung[2]) —, seine Reflexion ist Selbstbetrachtung aus dem Gefühl eines Mangels, und zwar eines tiefen, wesenhaften Mangels, der nicht so leicht zu beseitigen ist wie ein schmerzender Zahn, der gleichfalls die Kräfte des Bewußtseins zu Hilfe ruft, aber mit ganz anderem Erfolge. Ein Mensch dieser Art ist eben keine „ungeteilte Einheit" wie der naive, sondern, mit Nietzsche zu reden, „ein

---

[1]) Wenn er an einer anderen Stelle doch einmal von einem sentimentalischen Genie redet, so ist das ein Widerspruch, auf den wir noch zurückkommen werden.

[2]) Daß die Jungsche Typenscheidung „extravertiert" und „introvertiert" der hier in Rede stehenden nahe verwandt ist, ja von ihr in gerader Linie abstammt, leuchtet ohne weiteres ein. Wenn dagegen Udo Gaede im ersten Kapitel seines Buches „Schiller und Nietzsche als Verkünder der tragischen Kultur" (Berlin 1908) die Parallelität des Schillerschen Begriffpaares naiv und sentimentalisch mit Nietzsches „apollinisch und dionysisch" nachweisen wollte, so halten wir diesen Versuch für völlig mißlungen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0254
gefördert durch die DFG

innerer Krieg", und so sehnt er sich nach Frieden und ist immer bemüht, ihn herzustellen, den Frieden mit sich selbst und — was immer damit verbunden ist — mit der „Welt". Die „Natur", die er nach Schiller „sucht", ist eben jene Ganzheit, die er mit der Kindheit verloren zu haben glaubt, in Wahrheit freilich nie besessen hat — denn eine von der Wolke der Unbewußtheit verhüllte Geteiltheit ist ja keine wirkliche Ungeteiltheit.

Schiller beschreibt dieses Gebrechen, das tiefste (wenn auch nicht das schwerste), das Menschen haben können, weil es unter allen Wesen nur sie haben können, Schiller beschreibt es mit jener eigentümlich schwankenden Empfindung, mit der jeder „sentimentalische Charakter" sich selbst mit seinem naiven Widerpart vergleicht. Eine leicht elegische Tonart herrscht begreiflicherweise vor, aber sie wird nicht selten durchbrochen von den hellen und mutigen Klängen eines Stolzes, wie er dem natürlich ist, der sich aus eigener Kraft emporgearbeitet hat und sich nun an dem von Hause aus Reichen und Glücklichen mißt. Der sentimentalische Geist steigt aber über den naiven, den er bewundert und edel beneidet, insofern auch wirklich hinaus, als er der bewußtere ist und vermöge seines tieferen Wissens um sich selbst auch seinen ihm sonst überlegenen Widerpart viel tiefer versteht und klarer erfaßt, als dieser sich selbst oder ihn zu verstehen und zu erfassen vermag. In Schillers Briefen wie auch in seiner Gedankenlyrik kommt dieses Überlegenheitsgefühl bei aller Bewunderung des von ihm gefeierten „Genius" oft sehr spürbar zum Ausdruck.

Was aber Schiller bei seiner Beschreibung des Sentimentalischen übersah, ist, wie schon bemerkt, sein Vorhandensein in zahllosen Graden und Übergängen. Es führt eine lange Stufenleiter von der höchsten Naivität menschlichen Seins bis zum äußersten Maße sentimentalischer Geistigkeit. Beide Endpunkte liegen aber innerhalb der Grenzlinien, die die Begriffe selbst umziehen. Denn g a n z n a i v ist nur das Tier, und g a n z s e n t i m e n t a l i s c h ist niemand. Die seelische Struktur noch des einfachsten Menschen ist zu kompliziert, als daß sein Leben ganz ohne die inneren Reibungen, Störungen und Trübungen ablaufen könnte, die die Keimzellen des Sentimentalischen bilden. Andererseits ist ein völlig zerrissenes Seelentum so wenig denkbar, wie seine materielle Grundlage, der leibliche Organismus, bei völliger Auflösung bestehen kann.

Die beiden Grenzpunkte des Naiven und Sentimentalischen rücken aber noch näher zusammen, wenn es sich nicht um Menschen überhaupt, sondern um dichtende Menschen handelt. Eine Selbst- und Weltzufriedenheit, die „auf der Schwelle des Augenblicks" steht und weder voraus- noch zurückblickt, sie dichtet nicht: ihr fehlt der Anreiz dazu. Diesen enthält der lebenerfüllte Augenblick immer erst dann, wenn er vorbei ist, wenn

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0255
gefördert durch die DFG

er durchlebt oder erlebt und zum Gegenstande innerer Betrachtung geworden ist. Einen sentimentalischen Einschlag zum wenigsten hat also noch der naivste Dichter. Wie stark ist er z. B. bei Goethe, dessen ganzes Dichten, wie er selbst sagt, ein Beichten und eine Selbstbefreiung aus inneren Spannungen und seelischen Bedrängnissen war! Aber er ist bei jedem naiven Dichter nachzuweisen, dessen Leben und Person für uns nicht völlig in seinem Werke versteckt ist, und wo er, wie in diesem Falle — also z. B. bei Homer — nicht zu erkennen ist, da müssen wir ihn voraussetzen. Denn nochmals: ein Dichtertum ganz ohne Sehnsucht, ohne eine Spur jenes Suchens, das Schiller sentimentalisch nennt, gibt es nicht und kann es nicht geben.

Indessen haben wir trotzdem ein Recht, Schillers Unterscheidung aufrecht zu erhalten. Auch wenn die beiden Charaktere in der Wirklichkeit ganz rein und ungemischt nicht vorkommen, so überwiegt doch das eine oder das andere Moment gewöhnlich so, daß die Zuordnung zum naiven oder sentimentalischen Typus statthaft erscheint, gesetzt nur, daß wir den Fehler nicht mitmachen, den Schiller bei seinen Zuordnungen gemacht hat und den wir nun aufzuzeigen versuchen wollen.

Er besteht, um es gleich vorweg zu sagen, darin, daß Schiller das, was die Typen unterscheidet, an eine falsche Stelle verlegt, nämlich nicht, wie er müßte, einzig in das Sein des Dichters, sondern auch, ja vornehmlich, in sein Schaffen, in den dichterischen Prozeß statt nur in seinen seelischen Quell, in die Form der Dichtung statt allein in ihren Gehalt. Es gibt ein naives und ein sentimentalisches Menschentum (genauer: ein überwiegend naives und ein überwiegend sentimentalisches), das stellen wir nicht in Abrede, und wo Schiller von ihm, nur von ihm redet, können wir ihm — mit den angedeuteten Vorbehalten und Korrekturen — folgen. Dieses verschiedenartige Menschentum gelangt im Dichter zu sprachlichem Ausdruck und damit zu einer Faßbarkeit, die ihm sonst nirgends zuteil wird. Wenn es keine Dichter gäbe, die diese Arten des Menschen- oder Seelentums — in tausend Abstufungen, wie gesagt, bisweilen aber auch in höchst verdeutlichender Steigerung — darstellten und immer schon dargestellt hätten, wer weiß, ob sie dann überhaupt erkannt worden wären, wie wir sie nun erkennen! Aber so gewiß es demnach naive und sentimentalische Dichter gibt, so gibt es sie doch nur kraft ihres so oder so gearteten Menschentums: ein sentimentalisches Dichten dagegen, wie es Schiller dem naiven gegenüberstellt, ein reflektierendes, „räsonnierendes“ Dichten, das mit den Kräften des Bewußtseins den Geist zu verleiblichen, Gedanken zu versinnlichen, Ideen zu individualisieren trachtet, ein solches Dichtertum ist fragwürdig, und der „naive“ Goethe wie der doch wohl „sentimentalische“,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0256
gefördert durch die DFG

jedenfalls aber sehr gedankliche Hebbel haben es mit Recht gleichermaßen abgelehnt[3]).

Es ist, wenn ich recht sehe, sehr merkwürdig und vielleicht nur aus jener von Goethe behaupteten „Verwirrung" zu erklären, daß Schiller hier das Dichtertum in einer Weise dialektisch zerspaltet, die der beglückenden „Ganzheitlichkeit" des echten Künstlertums, die Schiller doch nicht fremd sein konnte, durchaus widerspricht. Und es ist um so seltsamer, als sich auf eben diese Ganzheitlichkeit seine Theorie von der „ästhetischen Erziehung des Menschen" gründet. Wenn sich nach dieser Theorie die auseinanderstrebenden Seelenkräfte des Menschen im Kunstgenusse zu lebendiger Einheit wieder zusammenfinden, sollte diese Einheit und Ganzheit gerade dem Dichter fehlen, und zwar gerade dann, wenn er dichtet und also Werke schafft, die seinen Lesern die verlorene Ganzheit auf Zeit zurückgeben?

So unwahrscheinlich dies an und für sich ist, so ergibt es sich als Meinung Schillers doch deutlich aus den mancherlei Stellen, an denen er das sentimentalische Schaffen von dem naiven abzugrenzen sucht. Beiden Typen spricht er die echte und volle Einheit von Geist und Natur, von Sinnlichkeit und Vernunft, von Gegenständlichkeit und Gedanklichkeit ab, die doch eben den echten und ganzen Dichter, den naiven wie den sentimentalischen, macht. „Nur diese zwei Felder", sagt er, „besitzt die Dichtkunst: entweder sie muß sich in der Sinnenwelt, oder sie muß sich in der Ideenwelt aufhalten." Und darum, so heißt es ein wenig später, „muß man (in der Idylle wie in allen anderen poetischen Gattungen) einmal für allemal zwischen der Individualität und der Idealität eine Wahl treffen". Man muß wählen heißt das und entweder „die Wirklichkeit" (die eben individuell ist und nicht ideenmäßig) „nachahmen" oder die Idee, die überindividuelle, in Fleisch und Blut kleiden, so gut es gehen will. Denn beides zugleich und in Einem, Individualität (d. h. sinnliche Realität) und Idealität (d. h. Ideenhaftigkeit und gedankliche Bedeutsamkeit) kann man nicht haben.

---

[3]) Goethe in dem Gespräch mit Eckermann vom 14. Nov. 1823, in dem er von Briefen Schillers an Humboldt sagte: „Man sieht daraus, wie er sich damals mit der Intention plagte, die sentimentale (so!) Poesie von der naiven ganz frei zu machen. Aber nun konnte er für jene Dichtart keinen Boden finden, und dies brachte ihn in unsägliche Verwirrung. Und als ob die sentimentale Poesie ohne einen naiven Grund, aus welchem sie gleichsam hervorwächst, nur irgend bestehen könnte!"

Hebbel, Tagebuch vom 3. Sept. 1837: „Alles Räsonnement (und dahin gehört doch auch, was Schiller unter der Firma des Sentimentalen (so!) als Poesie einschmuggeln will) ist einseitig und gewährt dem Geist und dem Herzen keine weitere Tätigkeit als die einfache Verneinung oder Bejahung."

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0257
gefördert durch die DFG

Welch seltsame „Verwirrung“ und Verkehrung des Richtigen und Tatsächlichen! Also Goethe und Shakespeare, Äschylos und Sophokles — sie alle sind ja nach Schiller naiv — „ahmen nur die Wirklichkeit nach“ — und ihre Werke entbehren der echten Idealität! In Wahrheit sind sie weit ideenhaltiger und also — im Sinne Goethes — „bedeutender“ als die Werke irgendeines der sentimentalischen Dichter, die Schiller nennt, von Euripides bis Klopstock. Was sie von diesen unterscheidet, ist nicht ein verschiedener Grad der Idealität im Sinne Schillers, sondern ein Gradunterschied in der Gestaltung dieses idealen Gehaltes. Dieser Gradunterschied ist aber zugleich ein Rangunterschied. Denn die größere oder geringere Fähigkeit, Ideen zu gestalten, sie durch konkrete Gestaltungen gleichsam hindurchleuchten zu lassen und damit sichtbar zu machen, sie bestimmt neben dem Gehalt der dichtenden Persönlichkeit den Rang des Dichters. In welches Dichters Werk aber gäbe es Gestaltungen, die so individuell und wirklich, zugleich aber von so hoher Transparenz und überindividueller Bedeutsamkeit wären wie bei Shakespeare und Goethe — um von den beiden großen griechischen Tragikern zu schweigen! Welche Gestalt Schillers selbst, des großen Idealisten, könnte es in Hinsicht auf typische, überindividuelle Bedeutsamkeit mit Faust und Hamlet, mit Kleopatra und Gretchen nur irgend aufnehmen?

Schiller irrt eben damit, daß er Individualität und Idealität im dichterischen Prozeß und Werk in eine Konkurrenz bringt, da sie doch in Wahrheit so eng zusammengehören, daß sie gar nicht voneinander zu trennen sind, ohne daß das Dichtertum überhaupt in die Brüche ginge. Wer nur die Wirklichkeit „nachahmte“, wäre so wenig ein Dichter wie der, der nackte Gedanken in möglichst bildhafte Worte kleidet. Was den echten Poeten macht, ist die unwillkürliche, also „naturhafte“ Zusammenarbeit der von Schiller getrennten Faktoren. Der Dichter verfügt über eine Art „intellektualer Anschauung“, die ihn ungewollt und ohne Anstrengung, mit bloßem Auge gleichsam, im einzelnen das Allgemeine, im Individuellen das Typische, im Vergänglichen das Bleibende, in der Wirklichkeit die Idee sehen oder schauen läßt. Dies und nichts anderes ist das vielberufene „Dichterauge“. In dem Maße, wie einer denkend schaut oder schauend denkt, hat er dichterisches Talent[4]).

Für diese Auffassung des Dichtertums können wir uns zuletzt auf Schiller selbst berufen, sofern er seine Abhandlung mit dem Ausblick auf eine „innige Verbindung“ des naiven und sentimentalischen Charakters beschließt, die beide erst in dieser Vereinigung, nicht aber für sich allein

[4]) Es sei daran erinnert, daß Goethe, im Unterschiede von Schiller, diese Anlage sogar als Naturforscher betätigte: meinte er doch die Urpflanze mit Augen zu sehen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0258
gefördert durch die DFG

betrachtet, „das Ideal schöner Menschlichkeit ganz erschöpfen“. Aber — das ist sein Irrtum — diese Vereinigung ist nicht nur in der Idee, sondern auch in der Wirklichkeit vollziehbar: in jedem echten Dichter ist sie vollzogen, heute wie in der „goldenen“ Zeit des klassischen Altertums. Der Dichter verkörpert in der ästhetischen Welt dieselbe Harmonie zwischen Sinnlichkeit und Vernunft, die nach Schiller in der moralischen Welt die „Anmut“ darstellt und darlebt: wie diese die „schöne Seele“, so ist er „der schöne Geist“.

Wohlgemerkt, es handelt sich hierbei nur um die geistige Grundstruktur des Dichterums, die so allgemein und notwendig ist wie die Grundstruktur des Menschengeistes überhaupt: wie dieser seit Urzeiten den Stoff der sinnlichen Wahrnehmung in die Formen seiner Grundbegriffe faßt, so faßt der Dichtergeist den Weltstoff seiner Erfahrung in die Formen seiner „intellektualen Anschauung“. Daß diese Feststellung die individuellen Unterschiede der Dichter und Dichtungen nicht aufhebt, läßt schon die Parallele erkennen, die wir soeben zogen: wie die gleiche Organisation des Menschengeistes überhaupt einer unübersehbaren Mannigfaltigkeit ihrer individuellen Ausgestaltung und Betätigung Raum gibt, so gestattet auch die wesensgleiche Grundfunktion des Dichtergeistes das Hervortreten all der Besonderheiten und Unterschiedlichkeiten, die die Geschichte der Dichtung aufweist. Sie stammen aus allem möglichen, was Menschen geistig formen und bestimmen kann, nur eben nicht aus dem einen, was Schiller dafür verantwortlich macht, indem er scheidet, was beim Dichter nicht zu scheiden ist.

Zu diesen Unterschiedlichkeiten gehört auch der „Antagonismus“, den Schiller Realismus und Idealismus getauft und am Schlusse seiner Abhandlung eingehend gekennzeichnet hat. Bekanntlich hat er mit diesem Stück seiner ästhetischen Betrachtungen in der breiteren Öffentlichkeit einen Nachhall gefunden wie mit keinem anderen. Über Realismus und Idealismus in der Poesie ist unendlich viel geredet und geschrieben worden. Soweit aber diese ganze Hochflut ästhetischer Reflexion Schillers Bahnen folgt, ist sie im Grunde so anfechtbar wie Schillers eigene Darlegungen, weil darin jene Gegensätzlichkeit und Konkurrenz von Realität und Idealität, von Gegenständlichkeit und Gedanklichkeit vorausgesetzt wird, die gerade der Dichter überwindet, er mag als Mensch noch so naiv oder sentimentalisch, noch so „lebensnah“ und „bluthaft“ oder „von des Gedankens Blässe angekränkelt“ sein. Wenn er nur talentvoll, nur Dichter genug ist, so ist er Realist oder Idealist zugleich, und zwar nicht nur im großen und ganzen, sondern beinahe noch in jedem Satze: seine Gedanken kommen schon als Gestalten zur Welt, das „Wort“ aber, das er als Dichter spricht oder schreibt, wird „Fleisch“. Jedes Auseinanderrücken der beiden vermeintlichen Gegensätze in der Dichtung, jeder darin spürbare

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0259
gefördert durch die
DFG

Mangel an Gegenständlichkeit oder an Geist, jeder nicht irgendwie Gestalt gewordene Gedanke[5]), jede Gestalt, die ohne Bedeutung ist und nicht irgend etwas zu sagen hat — all das verrät nicht eine Besonderheit, sondern eine Schwäche der dichterischen Kraft, nicht ein so oder so geartetes Dichtertum, sondern einen Talentmangel. Jene so berühmt gewordenen Etikettierungen sind daher m. E. so fragwürdig wie die später aufgetauchten: Naturalismus, Symbolismus, Expressionismus usw. Sie kennzeichnen im Grunde nur einen Wandel der Weltanschauung und der dichterischen Gegenstände. Von „Realismus" redet man, wenn die Poesie sich ernsthaft Stoffen zuwendet, von denen sie sich vorher fernzuhalten pflegte: diese sind noch nicht dichterisch geadelt, verklärt oder wie man's nennen will, und so erscheinen sie zunächst als „Wirklichkeit". So war es, als bei uns im 19. Jahrhundert die bürgerliche Welt die Bühne bezog und den Roman bevölkerte. Und als dann auch das „Proletariat" in „der Schönheit stille Schattenlande" einbrach, da sprach man gar von Naturalismus, als ob sich an diesen neuen Gegenständen die eigentliche dichterische Kraft nicht ebenso gut erproben und bewähren könne wie an den längst gewohnten. In Wahrheit haben Bürger und Arbeiter genau dasselbe Recht — ein passives Wahlrecht sozusagen —, im Roman und Drama aufzutreten wie die Fürsten und Ritter. In der Mache des Talentlosen bleiben auch die Ritter und Fürsten bedrucktes Papier und gleichweit entfernt von Wirklichkeit und Natur wie von dichterischer Bedeutsamkeit. Nimmt sich aber ein echter Poet der Proletarier an, so gewinnen sie alsbald beides, Realität und Idealität, Naturwahrheit und „tiefere Bedeutung". Im Lande der Dichtung ist eben Wirklichkeitsnähe nicht Geistferne, sondern Geisterfülltheit, oder wenn ich so sagen darf, Geistvermähltheit. Gerhart Hauptmanns „Rose Bernd" ist z. B. ohne Zweifel blutvoller, lebensnäher, wirklichkeitstreuer als Hebbels „Maria Magdalena", die denselben Vorwurf behandelt. Aber ist sie deshalb etwa dichterisch unbedeutender, ärmer an Geist und echtem Ideengehalt als ihre weit konstruiertere, vielfach ins „Räsonnieren" hineingeratende Rivalin?

Wir können nach alledem Schiller nicht den Gefallen tun, „die sentimentalische Poesie, wie billig, für eine echte Art (nicht bloß für eine Abart) und für eine Erweiterung der wahren Dichtkunst zu halten". Wir halten sie durchaus für eine „Abart", d. h. für eine Poesie von fragwürdiger Art, die aus einem Mangel an echter Gestaltungskraft erwächst, den sie vergebens durch „Reflexion" zu kompensieren trachtet.

---

[5]) Ein wundervolles Beispiel gestalthafter Gedanklichkeit geben Goethes Oden Mahomets Gesang, Ganymed, Prometheus und Seefahrt, in denen sich weltanschauliches Erleben als individuelles Schicksal bestimmter, z. T. mythischer Personen ausspricht und daher keine Spur jener abstrakten Blässe zeigt, die Gebilden dieser Art anzuhaften pflegt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0260
gefördert durch die DFG

Und diese Auffassung ist Schiller selbst so wenig fremd, daß man sie aus seinen eigenen Darlegungen herauslesen kann, und zwar nicht nur zwischen den Zeilen, als unwillkürlichen Ausdruck seines unterbewußten Empfindens, sondern auch unmittelbar aus seinen Worten. „Naiv muß jedes wahre Genie sein, oder es ist keines. Seine Naivität allein macht es zum Genie", so lesen wir gleich am Anfang seiner Abhandlung. Und später heißt es von den Elegikern Haller, Kleist und Klopstock: ihr sentimentalischer Charakter „schließt natürlicherweise ... keineswegs das Vermögen aus, im einzelnen uns durch naive Schönheit zu rühren: ohne das würden sie überall keine Dichter sein" (von uns gesperrt). Schiller entschlüpft hier gleichsam die Meinung, die er eigentlich, in seiner Tiefe, hegt und die er in seinen Gedankengedichten (der Genius, das Glück u. a.) auch herrlich zum Ausdruck gebracht hat, ohne wie hier dagegen anzukämpfen. Hier nämlich tut er dies: mit allen Kräften seines Bewußtseins kämpft er gegen die tiefe Einsicht seines Instinkts an, um jenes sentimentalische Dichtertum zu rechtfertigen, das zu vertreten er sich bewußt war und dessen Fragwürdigkeit er doch so gut kannte.

Sie hat ihm reichlich zu schaffen gemacht, diese Fragwürdigkeit seines Dichtertums, und er verkörpert mit ihr beispielhaft einen Sonderfall jener inneren Geteiltheit, die wir mit ihm als den Grundzug des sentimentalischen Charakters erkannten. Schillers Menschentum war ja keineswegs so zerspalten, daß man ein Recht hätte, ihn ohne Vorbehalte einen sentimentalischen Charakter zu nennen. Während der „Götterliebling" Goethe innere Spannungen, Anfechtungen und Wirrnisse zu überwinden hatte, die nicht nur sein Glück, sondern sogar sein Leben bedrohten — Faust, Werther und Tasso bezeugen es —, so wuchsen Schiller die Störungen seines seelischen Gleichgewichtes vorwiegend aus der feindseligen oder gleichgültigen Umwelt zu. Auch er hat schwer zu ringen gehabt, gewiß, aber weit mehr mit dem Schicksal als mit sich selbst. Der Leidensabgrund, in den uns der „naive" Shakespeare im Lear und Hamlet schaudernd hinabsehen läßt, tut sich bei ihm nirgends auf. Sein Leben, seine Briefe, sein Werk — alles verrät eine großartige Geschlossenheit des Wesens, eine trotz allen Krankseins gänzlich ungebrochene Willenskraft, dazu eine geradezu bewunderungswürdige, im tiefsten Sinne genial zu nennende Instinktsicherheit der Selbstgestaltung. Was an ihm „geteilt" und also nach Ganzheit verlangend und Natur suchend war, war einzig sein Dichtertum, über das er daher auch — wie zum Beweise seiner eigenen Theorie — zehn Jahre lang „reflektiert" hat. Und so ist er anscheinend wirklich der sentimentalische Dichter, wie er im Buche steht, in seinem Buche, in dieser Abhandlung heißt das.

Er ist darin Klopstock ähnlich, dessen Menschentum noch unproblematischer war als das seine, der aber als Dichter gleichfalls — in Schillers

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0261
gefördert durch die DFG

Sinne — sentimentalisch war. Ja, er war weit sentimentalischer als Schiller, wiewohl ihm, im Unterschiede von Schiller, die damit gegebene Schwäche und Fragwürdigkeit seines Dichtertums gar nicht zum Bewußtsein gekommen ist.

Es ist ihm nicht zustatten gekommen, dieses Steckenbleiben im Unbewußten. Denn was die Reflexion eines hohen und starken Geistes bei der Kompensation von Naturmängeln doch schließlich zu leisten vermag, das zeigt Schillers Beispiel glänzender noch als das Lessings. Von den Räubern zum Wallenstein, von den Lauraliedern zum Siegesfest, das ist ein Aufstieg, der seinesgleichen sucht. Ihn ganz und gar oder auch nur zum größeren Teil der kritischen Reflexion zuzuschreiben, wäre freilich ebenso verkehrt, wie wenn man Lessings berühmtes und menschlich betrachtet großartiges Urteil über sein eigenes Dichtertum einfach nachsprechen wollte. Beide Männer haben es verschmäht, sich durch den Vergleich mit geringeren Geistern zu erheben. Sie maßen sich kühnlich mit dem „Genie", mit Dichtern ersten Ranges heißt das, denen sie sich denn freilich nicht gewachsen fühlen konnten. Hätte der gereifte Schiller nicht immer Goethe vor Augen gehabt, sondern statt seiner bloß Herder und etwa Klopstock, so wäre er sich selbst schwerlich so „sentimentalisch" erschienen, wie er sich neben Goethe vorkam.

Dazu kommt, daß die eigentlich schöpferische Arbeit an einem Kunstwerk längst nicht den gleichen Grad von Bewußtheit hat wie die kritische. Während diese sich im hellsten Lichte und gleichsam an der besonnten Oberfläche der Seele vollzieht, hält sich jene gewöhnlich in ihren dunklen und dämmerigen Tiefen verborgen, aus denen sie nur dann und wann einen „Einfall" emporblitzt, dessen Glanz die Verstandeshelle überstrahlt und damit seine Herkunft unverkennbar kundgibt. Manch echte Traumgeburt aus diesen Tiefen aber mischt sich unbemerkt in das wache Spiel der kritischen Reflexionen und gelangt in das „Werk" hinein, ohne vom Dichter selbst erkannt und gewürdigt zu werden. Denn es ist ja ein Irrtum, daß jeder der zahllosen Einfälle, aus denen ein Kunstwerk sich auferbaut, wie eine Offenbarung erlebt werde. Zuletzt beweist nur das Werk selber die Genialität seines Schöpfers, nicht aber dessen Selbstgefühl. Dieses ist, wie die Geschichte der Dichtung lehrt, den größten Selbsttäuschungen ausgesetzt. Und es unterschätzt sich ebenso leicht, wie es sich überschätzt. Klopstock hat das eine getan, Schiller das andere. Dieser war viel genialer, also — in seinem Sinne — viel naiver, als er selbst glaubte. Sein Werk beweist es von den Räubern bis zum Tell. So viel Reflexion darin ist, so viel Intuition ist doch auch darin, und diesem Umstande, ihrer echten Genialität und Naivität also, ist es einzig zuzuschreiben, daß Schillers Dramen noch heute leben und sicherlich noch lange leben werden.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0262
gefördert durch die DFG

Wir müssen aber andererseits die Reflexion gegen Schiller in Schutz nehmen. Es ist ja ein Irrtum, wenn er meint, daß sie an der naiven Dichtung „keinen Anteil habe", daß diese also „ein glücklicher Wurf" sei, „keiner Verbesserung bedürftig, wenn er gelingt, aber auch keiner fähig, wenn er verfehlt wird". Solche glücklichen Würfe gibt es zweifellos bei allen Dichtern von starkem Talent, gleichviel ob naiv oder sentimentalisch. Aber es sind immer nur Schöpfungen von ganz geringem Umfang. Bei jeder längeren dichterischen Arbeit stellt sich irgendwo und irgendwann die Reflexion ein, und gewöhnlich begleitet sie die Intuition, Schritt für Schritt, wenn auch immer in einem gewissen Abstande, indem sie deren Einfälle prüft, begutachtet und zwischen ihnen eine Wahl trifft oder sie in irgend einer Hinsicht korrigiert. So war es auch bei Goethe und sicherlich auch bei Shakespeare. Ein „glücklicher Wurf", keiner Verbesserung bedürftig oder fähig, war der Hamlet gewiß nicht. Auch der größte Dichter ruft die Reflexion zu Hilfe, und sie leistet ihm wichtige Dienste. Nur eines freilich kann sie nicht und niemals: die Intuition ersetzen. Wo sie es tut, verrät es sich unfehlbar am Werke selbst: sein Gewebe wird dünn und fadenscheinig, sobald die Intuition aussetzt und die Reflexion allein am Webstuhl sitzt. Es schwindet dann sofort jene Hintergründigkeit und Transparenz, von der wir sprachen, es schwindet aber auch die echte Realität, die Charaktere bekommen „Brüche", die Handlung Längen und Unwahrscheinlichkeiten, die Sprache verliert die wahre Bildhaftigkeit und wird pathetisch oder matt, gesucht oder trivial. Es wäre ein Leichtes, dies alles, besonders aber die Mängel der Menschengestaltung aus Schillers Dichtungen reichlich zu belegen.

Naiv und sentimentalisch also, das suchten wir zu zeigen, sind Seinsweisen, nicht Dichtungsarten, Merkmale einer seelischen Beschaffenheit, nicht eines dichterischen Prozesses. Auf diesen bezogen, verwandelt sich der Gegensatz der Begriffe, wie wir sahen, aus einem Artunterschied in einen Grad- und Rangunterschied, und zwar dergestalt, daß das Werthafte und Rangverleihende ganz und gar auf der einen Seite, der des Naiven, liegt. Es gibt ohne Zweifel sentimentalische Dichter hohen Ranges, ein hochwertiges sentimentalisches Dichten gibt es dagegen nicht.

Dann irrt Schiller also auch wohl, wenn er ohne weiteres voraussetzt, daß die Natur dem Dichter, dem sie die seelische Ungeteiltheit des naiven Menschen vorenthalten hat, immer auch das Talent zerspalte, so daß der sentimentalische Mensch notwendigerweise auch „sentimentalisch" dichten müsse?

So ist es in der Tat, oder, bescheidener gesagt, so scheint es mir, und zwar aus Gründen der Erfahrung sowohl wie der Vernunft. Warum in aller Welt — so frage ich mich — sollte ein sentimentalischer Mensch

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0263
gefördert durch die DFG

nicht ebenso wohl echtes dichterisches Talent haben können wie ein naiver? Wie sollte die Natur, die im ganzen Bereich des organischen Lebens ebenso sehr auf Kompensationen von Mängeln und Gebrechen bedacht ist wie der Mensch in seinem individuellen Bezirk, wie sollte sie die Kraft zum Dichten immer gerade dem versagen, dem sie mit der sentimentalischen Seelenart den stärksten Antrieb zum Dichten gegeben hat?

Gewiß, die Kraft ist mit dem Antrieb keineswegs schon vorhanden. So mütterlich ist die Natur nicht, daß sie jedem gäbe, was er sich erwünscht. Man kann das stärkste Verlangen nach dichterischer Selbstbefreiung haben und doch ohne Talent sein. Aber so steht es nun wiederum auch nicht, daß dem Verlangen niemals Erfüllung und das Talent nur dem verliehen würde, der es eigentlich am wenigsten nötig hat, dem seelisch ganzen, ungeteilten Menschen, dem Menschen ohne jene Sehnsucht, die das Wort sentimentalisch bezeichnet. „Auch wohl das Glück tappt unter die Menge", das gilt, scheint es, auch hier. Die Muse beschenkt diesen oder jenen, wo immer er auf jener langen Linie stehen mag, die vom menschlichen Höchstmaß der Naivität bis zu seinem sentimentalischen Gegenpol führt; sogar Unwürdige erwählt sie bisweilen, die ihre Gabe verschleudern. Man wird bei genauerer Untersuchung in dem gesamten genus irritabile vatum beinahe jede Mischung naiver und sentimentalischer Geistigkeit antreffen, vom leisesten Einschlag jener Sehnsucht, die zu dichterischer Selbst- und Weltdarstellung antreibt, bis zu einer Zerrissenheit, die nur noch im Schaffen ihrer Ganzheit inne wird und daher nach ihm wie nach einer Erlösung verlangt. Einen solchen Grenzfall stellt vielleicht Dostojewski dar. Ihn kann man jedenfalls ein „sentimentalisches Genie" nennen, aber freilich nicht im Sinne Schillers. Denn so sentimentalisch zerspalten und krankhaft sein Menschentum war, so groß und echt und urwüchsig war sein Talent. Der Gehalt seines Dichtens ist durchaus sentimentalisch, aber seine Gestaltungskraft ist naiv und kaum geringer als die seines großen Rivalen Tolstoi, der ihn an gesunder Lebenskraft so gewaltig überragte.

Ähnlich steht es mit Heinrich von Kleist. Nur wer seine Briefe nicht kennt oder nicht beachtet, kann meinen, er habe einzig an seiner Zeit gelitten, nicht an sich selbst. „Die Wahrheit ist, daß mir auf Erden nicht zu helfen war", so schreibt er im Angesichte des Todes an Ulrike. Aber trotz seiner menschlichen Zerrissenheit und dämonischen Geplagtheit besaß er ein Talent, das er in einer verzweifelten Stimmung sehr mit Unrecht „halb" und ein Geschenk der „Hölle" genannt hat: es kam ohne Zweifel vom „Himmel", denn es war so ganz und echt und stark wie das keines anderen deutschen Dramatikers, Schiller nicht ausgenommen. Seine besten Gestalten haben weit mehr Realität als die Schillers und stehen auch

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0264
gefördert durch die DFG

an idealer Bedeutsamkeit hinter diesen nicht einen Schritt zurück: der Prinz von Homburg ist sogar ein wahres Musterbeispiel innigster Verschmelzung von Realität und Idealität und also eigentlich die Erfüllung dessen, was Schiller für sehr wünschbar, aber für unmöglich hielt. Wenn man das bedenkt, erkennt man die ganze Tragik, die über dem Grabe am kleinen Wannsee wie eine finstere Wolke lagert. Das deutsche Drama liegt darin, wie wir es erhoffen und erträumen durften. Eine herrliche Blüte hat es nur getrieben, dann nahm es der unglückliche Dichter mit ins Grab.

Sentimentalisch als Mensch wie auch als Dichter war dagegen Henrik Ibsen, der überhaupt trotz der zeitlichen Ferne unserem großen dramatischen Moralisten und Idealisten näher stehen dürfte als irgend ein anderer Bühnendichter. Aber Schiller war bei allem Kranksein menschlich weit kraftvoller, gesunder und ungeteilter, also naiver, als der nordische Dramatiker, der in der „Wildente“ seine eigenen fünfaktigen Moralpredigten zu verspotten begann und in seinem letzten Werke („Wenn wir Toten erwachen“) seinem gesamten Dichten die wahre Lebendigkeit absprach. Schiller hat an sich selbst, an seinem Menschentum, so wenig gezweifelt wie an der Bedeutung und dem Lebenswerte seines Schaffens. Nur sein Talent war ihm fragwürdig, aber er kam auch darüber mit sich ins reine. Er beantwortete sich die Frage, die sein Talent ihm stellte, auf eine Art, die ihn beruhigte und seine Kräfte zum Schaffen freimachte. Das geschah in der Abhandlung, die wir hier betrachtet haben, und wenn sie also auch keine andere Bedeutung mehr haben sollte als die, die sie für Schiller selbst hatte, so ist sie schon damit für immer gerechtfertigt. Denn wir verdanken ihr eine Reihe leuchtender Werke, die er ohne innere Störung auf dem Boden geschaffen hat, den er sich mit dieser Abhandlung ebnete und sicherte.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0265

gefördert durch die
DFG

Bemerkungen

Der Paris-Mythos bei Giorgione

Eine Vermutung von G. F. Hartlaub

Ob das neuerworbene Gemälde des Städelinstitutes[1]) wirklich von Giorgione eigenhändig gemalt ist, sei es ganz oder teilweise, — zu dieser kennerschaftlichen Erörterung soll hier kein neuer Beitrag geleistet werden. Nur daß das Thema, der Gegenstand dieser Malerei in besonderem Sinne giorgionesk ist, daß die Erfindung vom Meister selber stammt, mindestens aber ganz in seinem Geiste gehalten ist, dafür dürfte, was wir im Folgenden zu sagen haben, immerhin ein kleines Gewicht in die Waagschale legen.

Bekanntlich hat G. Swarzenski, dem sich K. Schwarzweller[2]) zugesellt, wahrscheinlich gemacht, daß der Darstellung eine weniger bekannte und spätere Fassung der Sage von dem Kinderpaare Romulus und Remus zugrunde liegt: die Zwillinge, von der Vestalin Rhea Sylvia in verbotener Umarmung des Gottes Mars empfangen, müssen nach dem Gesetz getötet werden; man setzt sie am überschwemmten Tiberufer aus, dann werden die Kindlein von dem Hirten Faustulus aufgefunden, der sie seiner Frau Acca Larentia zur Pflege übergibt. Diese Frau erscheint in einem anderen Sagenzusammenhang (Herakles) als große Buhlerin, sie vereinigt also gleichsam hetärische mit maternellen Zügen, empfangende und gebärende Eigenschaften in sich. Da Buhlerin auch lupa heißt, konnte es geschehen, daß die hier zugrunde liegende Sagenbearbeitung die berühmte Wölfin, die in der bekannteren Erzählung die Kinder zuerst auffindet und säugt, um sie dann später dem Hirten und seinem Weibe zu überlassen, mit diesem Weibe — eben der zugleich buhlerischen und mütterlichen Acca Larentia — gleichgesetzt wurde.

Nach der Sage blieben die im Hochwasser treibenden Zwillinge bei einem Feigenbaum hängen (ficus ruminalis). Swarzenski will in der (nicht mehr intakten) Baumgruppe links, unter welcher Faustulus der Gattin die Zwillinge übergibt, eine Andeutung dieses Baumes erkennen. Wahrscheinlich ist jedenfalls die benachbarte Rindergruppe, da bei den Römern Rumina die Schutzgöttin der säugenden Herden war, eine Anspielung, Allusion, welche die bei diesem großen Anlaß aufgerufenen zeugenden und erhaltenden Naturpotenzen betont, kraft derer die göttlichen Zwillinge ihr so heilbringendes Dasein gewinnen.

Anspielungen im Sinne einer nur dem Eingeweihten verständlichen Bedeutsamkeit gewisser Mythen sind in der Kunst um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert auch sonst nicht selten. Wir glauben, daß sie sich etwa bei Carpaccio und Bellini, bei Raffael und dem jungen Tizian, bei Lotto, Dürer und Cranach, vor allem

---

[1]) Georg Swarzenski, Ein unbekannter Giorgione, Erwerbung für das Städelsche Kunstinstitut. — Frankfurter Zeitung vom 25. Dez. 37, Nr. 656.

[2]) „Ein Frühwerk Giorgiones", Pantheon 1938 Heft II. Dazu: George M. Richter, A giorgionesque Panel at Frankfort. Burlington Magazine, 1938, Heft IV (April).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0266
gefördert durch die DFG

auch in der gesamten italienischen Graphik der Renaissance nachweisen lassen; ein Sondergebiet haben sie überdies in der Kunst des Porträts mit seinen Kostümierungen, Hintergründen und Attributen[3]). Vor allen Dingen sind sie bei Giorgione und bei denen nachweisbar, die zu seinem Kreise zählten. Natürlich hängt der Geschmack an Allusionen mit der allgemeinen Vorliebe des Zeitalters für Symbole und Allegorien zusammen[4]), die die Künstler gern naivwörtlich nahmen und in traumartiger Weise weiterspannen; auch die Hieroglyphenmode[5]), welche gewisse Bilderschriftzeichen der Ägypter rebusartig, anfänglich gewissermaßen als Mysteriengeheimnisse, lesen wollte, gehört hierher. Wenn wirklich die Kühe, die wiederkäuenden, ruminierenden, am Ufer hier nicht einfach nur die Hirtenlandschaft kennzeichnen, sondern, wie Swarzenski, Schwarzweller und Richter meinen, mit einer symbolischen Verallgemeinerung des Mythos zusammenhängen, dann läßt sich vermuten, daß auch die übrige Darstellung des Frankfurter Bildes nicht einfach eine Illustration gibt, sondern daß z. B. in der hetärischen Pflegemutter selbst, in der Überschwemmung (Sumpf), welche hier Leben statt Tod bringt, noch gewisse Vorstellungen mitschwingen, die gleichfalls auf jene allgemeinen Naturpotenzen gehen. Der „universelle Theismus", die theosophisch[6])-synkretistische Geheimreligion, welche wir bei den meisten Humanisten der Renaissance herausfühlen, hat einen merkwürdigen Instinkt gehabt für das Innerlich-Identische vieler Völkermythen[7]), für die durchschimmernden gemeinsamen Urmotive; es gründete sich diese Einsicht natürlich nicht auf eine nur wissenschaftlich interessierte „vergleichende Mythenkunde" in unserem Sinne, sondern — typisch theosophisch — auf den schwärmerischen Traum von einer gemeinsamen Urreligion der Menschheit. Wenn das Thema der beiden Zwillinge Romulus und Remus behandelt wurde, so mochte die Erinnerung an andere mythische Zwillinge beschworen werden, — etwa die Kinder der Latona — damit vielleicht auch (wie es von den Latona-Zwillingen bekannt ist) an den magischen Geheimsinn der Zwillingspolarität in der Natur überhaupt, welchen die Alchemie ihrer Verwandlungslehre zugrundelegte, die in ihrer Mythenauslegung ja gerade das Wasser und den Sumpf[8]) „naturphiloso-

---

[3]) Typisches Beispiel die bekannten Bildnisse des Humanisten Cuspinian und seiner Gemahlin von Lucas Cranach, beide voll Anspielungen auf die astrologische Temperamentsbestimmung der Porträtierten im Hintergrund.

[4]) Otto Georg von Simson, Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock, besonders der Medicigalerie des P. P. Rubens (insbesondere die ersten Kapitel, die sich auf die Epochen vor 1600 beziehen). Hier ein umfassendes Literaturverzeichnis.

[5]) Vgl. Giehlows Abhandlung im Wiener Jahrbuch des allerhöchsten Kaiserhauses XXIX und XLI, sowie L. Volkmann, Bilderschriften der Renaissance, Leipzig 1923, Saxl-Panofsky, Dürers Melencolia I, Leipzig 1923, Otto Brendel, Symbolik der Kugel, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 51, 1936.

[6]) „Wir sehen in diesem theosophischen Naturalismus, der in Italien seinen Ursprung hatte, das Gegenstück zur deutschen Mystik" (Windelband, Geschichte der neueren Philosophie, Leipzig 1907, Seite 43).

[7]) „Ein merkwürdiges Geheimnis bleibt dennoch vorerst die tiefere Ahnung, welche die Hieroglyphik wie der abendländische Theismus von der gemeinsamen kosmologischen Wurzel der abendländischen Mythen scheinen besessen zu haben" (von Simson a. a. O. Seite 392).

[8]) Sumpf und Überschwemmung als alchemistische Symbole der „Putrefactio" z. B. in der Berliner Bilderhandschrift „Splendor solis" (1535); vergl. Hartlaub, Signa Hermetis, Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. IV Heft 2 und 3 (1937). Zum Sumpfsymbol in der Mythologie vergl. auch Bachofen, Der Sumpf und seine Gewächse (Urreligion und antike Symbole, herausg. von Bernoulli, Leipzig (Reclam) Bd. I, Seite 353 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0267
gefördert durch die DFG

phisch“ zu deuten liebte. Man hatte eine Ahnung davon, daß die auch in der Kindheit Jesu bestätigte Geschichte von der geheimen, den Übelwollenden warnend angekündigten Geburt des Heilbringerkindes, seiner gott-menschlichen Abstammung, Aussetzung oder Flucht, Rettung und Aufzucht, im Mythos, auch im Märchen, einen typischen Zug bildet — erinnert sei an den Zeusknaben, der vor seinem kinderverschlingenden Vater Kronos verborgen, und dann heimlich von den Kureten oder auch von den Nymphen oder von der Ziege Amalthea in einer Höhle aufgezogen werden muß, ferner an Horus, an die Krishna-Legende, an die Geschichte vom Cyrusknaben, der zu den Hirten gebracht wird, an die assyrische Sargon-Mythe und das ihr vielleicht nachgebildete alttestamentarische Moses-Märchen — welches wegen der Aussetzung im Nilfluß ja stark an das Schicksal der beiden römischen Zwillinge gemahnt —, endlich an die Paris-Sage, auf welche wir noch gesondert zurückkommen. Auch die Dichtung — und gerade in der Renaissance [Lope, Calderon] — kennt das Motiv. —

Das „Kind“ aber (im allgemeinen, also von der Zwillingshaftigkeit abgesehen), das Kind, wie es hier aus den Fluten gerettet wurde, ließ vielleicht den auf solche Mytho-Symbolik eingestellten Betrachter an die große Hauptfigur der Mysterien denken: an den Neophyten, den aus dem Wasser(!) und dem Geiste Neugeborenen.

Es soll hier ganz und gar nicht behauptet werden, daß die gesamte Mythen-Illustration der Früh- und Hochrenaissance in dieser Art mehrdeutig und anspielungsreich zu verstehen sei. Vor allem da, wo der Maler einfach auszuführen hatte, was ein Besteller ihm als Thema gab, dürfen wir höchstens in solchen Fällen an Sinnbilder und Winke denken, wo eben dem Besteller selbst derartige Stimmungen zugetraut werden können. Wir haben aber auch gerade für den in Frage stehenden Zeitraum Beweise für eine eigentümliche und vielsagende Selbständigkeit der Maler. So hat Giovanni Bellini, Giorgiones Lehrer, einem Mittelsmann der Isabelle d'Este, die eine bestimmte Darstellung bestellen wollte, erklärt, daß er bestellte Themen ungern ausführe, sondern es vorziehe, nach eigenem Wunsch schweifend zu träumen (vagare[9]). Am besten gedieh wahrscheinlich die Lust an einer universal-religiösen Mythendeutung im Umkreis einer gewissen weltanschaulichen Gemeinsamkeit, um nicht zu sagen Bruderschaftlichkeit[10]) zwischen Künstler und Auftraggeber — eben im Sinne jener „überchristlichen“, aus der Spätantike abzuleitenden Mysterienlehre, zu welcher außer neuplatonischen Grundgedanken auch Geheimwissenschaften wie Astrologie und Hermetik zählten, eine ägyptisierende Theosophie mit ihrer Hieroglyphenweisheit, und Ähnliches.

Besonders scheint das der Fall gewesen eben bei dem großen Giorgio da Castelfranco, Inbegriff aller venezianischen Wesenseigentümlichkeiten (auch was die besondere Phantastik des venezianischen Humanismus, sehr im Gegensatz zu dem von Florenz, anbetrifft), einem genialen Träumer, dessen Phantasiewelt und ästhetische Religion am zwanglosesten erklärt wird aus einem geistigen Klima, wie es zum Beispiel in Treviso um den alchemistischen Humanisten und Dichter Augu-

---

[9]) Vgl. Georg Gronau, Bellini, Velhagen und Klasings Künstlermonographien Bd. 96, erste Auflage Seite 130 (Pietro Bembo an Isabella d'Este: „Die Erfindung, die ich für das Bild geben soll, muß ich der Phantasie dessen der es ausführen soll, anpassen; dieser hat es gern, wie er sagt, daß man seiner Kunst keine sehr festen Grenzen zieht, gewöhnt, wie er sagt, stets nach eigener Neigung sich in seinen Gemälden zu ergehen“ (vagare)).

[10]) Vgl. Hartlaub, Giorgiones Geheimnis, ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik der Renaissance. München 1925. — Derselbe: „Giorgione und der Mythos der Akademieen“, Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. 48, Heft 6.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0268
gefördert durch die DFG

relli ausgebreitet war, aber auch um den Musenhof der Caterina Cornaro in Asolo, wo ein Ermolao Barbaro, ein Pietro Bembo, Aldus und so viele andere humanistische Literaten sich zusammenfanden. Ein Gemälde wie das genannte mit der Sage von Romulus und Remus würde bei ihm durchaus nicht allein stehen. Giorgione hat, wie wir behaupten, soweit er nicht die festliegenden christlichen Gegenstände für Kirchen behandelte, gar nicht selten Sagendarstellungen gemalt, so etwa Szenen aus der Paris-, Adonis-, aus der Aeneas-Sage, Themen aus dem bacchisch dionysischen Bereich — u. a.[11]), wo sich seine träumerische Freiheit gerade aus dem symbolisch interpretierenden Verhältnis zum antiken Mythos erklären dürfte. Vielleicht sind, wie es Richter bei der Mosesgeschichte in den Uffizien vermutet, auch gewisse alttestamentliche Bilder ähnlich zu verstehen. Giorgione hat aber auch ferner eine Reihe von rein allegorischen Kompositionen geschaffen oder bei seinen Nachfolgern angeregt, etwa die „Drei Philosophen" in Wien, die sogenannte „Pastorale" im Louvre, das „Konzert" im Pitti, das sogen. „Goldene Zeitalter" in London, verschiedene andere, sehr wichtige, uns aber nur in Stichen Campagnolas erhaltene Szenen, die Fresken am Fondaco und am Palazzo Loredan, die Lebensalter, in denen sich, aus teils antiken teils mittelalterlichen, teils literarischen teils auch mündlichen Quellen, die gerade jetzt ans Licht traten, Ideen einer esoterisch-alchemistischen Überlieferung, saturnisch-astrologische[12]), moralische, naturphilosophische Träumereien mit neubelebter arkadischer Romantik und ihrer platonisierend-erotischen Idealwelt m i s c h t e n, nicht zuletzt wohl auch mit gewissen musik-mathematischen Philosophemen, wie sie gerade im Zeitalter des Durchbruches der Dreiklangsakkordik in der Tonkunst mit ihren ganz neuen Gefühlserlebnissen verständlich sein mögen. Vollständig dürfte man diese Elemente kaum selbst in der philosophischen, noch weniger in der schönen Literatur der Zeitgenossen entsprechend nachweisen können — auch die Humanistenbriefe geben nur Andeutungen. Man muß sich damit abfinden, daß ein exakter ikonographischer Nachweis der einzelnen Mehrdeutigkeiten dieser Art in der Malerei und Graphik immer schwierig bleiben wird, weil es sich nun einmal im Bewußtsein der Zeitgenossen um Dinge von mysteriösem Einweihungscharakter handelte, um eine archaisch bildhafte, nicht eigentliche literarische Zeichensprache, eine Verständigung, für die vor allem eben die bildenden Künste herhalten mußten — gleichviel wie tief diese Geheimreligion der Künstler und Humanisten gegangen ist und inwieweit es sich nur um eine schwärmerische Modesache gehandelt haben mag, gleichviel auch, ob man nach Analogie der antiken Mysterienbünde oder auch der späteren Rosenkreuzervereinigungen und Logen gewisse Schweigeverbote annehmen muß oder nicht. Eine Ausnahme in dieser allgemeinen Stummheit der Quellen macht nur die berühmte H y p n e r o t o m a c h i a des Polifilo[13]), ein allegorischer, mit zahlreichen antiken Ritualien und Initiationen ausgezierter Descensus ad inferos, der nach seinem i n n e r e n Wesen bis zu einem

---

[11]) Den neuesten Überblick bietet das große Verzeichnis der überlieferten Werke des Giorgione in dem neuen großen Buche von George M. Richter, Giorgio da Castelfranco called Giorgione, Chicago 1937. — Dazu natürlich das schon klassische Buch von Ludwig Justi (Neudruck 1936).

[12]) Vgl. Anm. 10. — Dazu auch Hartlaub, Arcana artis, Spuren hermetischer Symbolik in der Kunst des 16. Jahrhunderts. Zeitschrift für Kunstgeschichte 1937 Heft 6.

[13]) Vgl. neuerdings Anthony Blunt, The Hypnerotomachia Poliphili in 17. Century France. Journal of the Warburg Institute Vol. I 1937 Nr. 2 (Okt.). Daselbst weitere Literaturangaben. — Wichtig auch die traumpsychologischen Ausführungen des Arztes C. G. Jung in den verschiedenen Jahrgängen des Eranos-Jahrbuches.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0269
gefördert durch die DFG

gewissen Grade in eine kleine Reihe vergleichbarer Einweihungsgeschichten der Weltliteratur gehört, vom Rosenroman bis zur „chymischen Hochzeit Christiani Rosenkreuz“ und zu Goethes „Geheimnissen“; nirgends sind wir der eigentümlichen Hermes- und Venus-Esoterik so nahe, wie in diesem Werke, dessen anspielende Symbolik ganz zweifellos auch die hermetisch-alchemistische Ebene einschließt, was schon im 16. Jahrhundert in Frankreich zu rein „chymischen“ Auslegungen des „Songe de Polifile“ geführt hat.

In unserem Zusammenhang interessiert von allen mehr oder minder naturmagisch und mysterienhaft gefärbten Darstellungen unseres Venezianers am meisten derjenige Kreis von Arbeiten, in welchen der Maler jenes vielsagende Urthema von der heimlichen Geburt, Aussetzung und Aufzucht des erwählten Kindes, also eben das Thema des neu entdeckten Frankfurter Bildes, behandelt hat. Daß Giorgione eine merkwürdige Vorliebe für das Märchen von der „Kindheit des Paris“ bewiesen hat, welches ja gar sehr an die Romulus- und Remussage gemahnt, ist auch dem neuesten Biographen des Giorgio da Castelfranco, G. M. Richter, aufgefallen[14]): beide Gegenstände sind gleichermaßen ungewöhnlich in der italienischen Renaissancekunst, was doch wohl mit einiger Wahrscheinlichkeit schließen läßt auf persönliche Neigungen des Malers, seines Auftraggebers und engeren Publikums. Das wichtigste Belegstück, welches ein Chronist des 16. Jahrhunderts, Marc Antonio Michiel, sah, ist uns leider nur in einem Kupferstich bewahrt sowie in einer flüchtigen Kopie von Teniers. Nach der Sage wurde dem König Priamus geweissagt, daß seine Gattin Hekuba eine Fackel gebären würde, welche Troja in Brand stecken und verzehren würde. Um das zu verhindern, befahl er einem seiner Diener, das Kind auf dem Berge Ida auszusetzen. Wie Romulus und Remus von einer Wölfin (Lupa), so soll das Pariskind von einer Bärin (Ursa) ernährt worden sein, bis der Diener es zu sich nahm; unter den Hirten wurde es dann aufgezogen. Nach anderen Versionen soll auch Hekuba selbst das Kind einem Hirten in Pflege gegeben haben. Keines dieser Motive schildert unser Bild ganz eindeutig; offenbar sind mehrere Momente des Märchens zusammengezogen und mit gewissen symbolischen Verallgemeinerungen durchsetzt worden. Wer ist die quellnymphenhafte, mütterliche Frau im Hintergrund? Hekuba, Königin von Troja, kann unmöglich gemeint sein. Die Frau schaut dem Kinde nach, als habe man es ihr fortgenommen oder als sei sie um sein Ergehen, seine Entdeckung, besorgt. Sollte es sich um die „Bärin“ der Sage handeln, die hier, ganz ähnlich wie auf dem Romulusbilde mit der Wölfin geschehen ist, vermenschlicht worden wäre? Zwar fehlt der diese Verwandlung erleichternde Doppelsinn des Wortes Lupa und Orso, Brummbär, begegnet uns höchstens als volkstümliche Metapher für eine gutmütige, derbe Person. Aber die Bärin steht im Mythos, worüber man die Abhandlung des Mutterrecht-Philosophen Bachofen[15]) über diese mythologische Bestie nachlesen mag, ganz allgemein für das Urmütterliche überhaupt. Wollte man die Sage deuten und auslegen, so mochte gerade im Zeitalter des Humanismus eine Rückverwandlung der „ursa matronalis“, eine Veredlung in das Menschliche naheliegen. Auch in den Sagen selber geschieht gelegentlich eine Auswechslung von Bärin und Weib: so werden z. B. die Zeusammen in Bärinnen verwandelt, und die erwähnte Aufzucht des Zeusknaben wird bald von

---

[14]) a. a. O. Seite 241: „It appears to be an indisputable fact, that G. showed a special interest in the legend of Paris“.

[15]) Bachofen a. a. O. Band I Seite 452 (Tellurische Tiere 3: Der Bär).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0270
gefördert durch die DFG

Nymphen, bald von Hirtinnen, bald von der Ziege Amalthea, bald aber eben auch von einer Bärin übernommen. Amalthea übrigens begegnet uns in gewissen Sagenfassungen gleichfalls nicht als Tier sondern als Mensch.

Im übrigen hat sich Giorgione, auch was die Hirten angeht, nicht an die bekannteste Überlieferung gehalten, wahrscheinlich überhaupt nach seiner Gewohnheit frei interpretiert. Man sieht ihrer drei, und sie sind ganz deutlich in drei typischen Alterstufen gekennzeichnet, schon damit also ins Symbolische überhöht; der jüngste weist auf das entdeckte Kind am Boden, der Ältere scheint sich zu bedenken, während der Greis dem Knaben auf der Hirtenflöte vorspielt. Wahrscheinlich ist — ganz im Sinne unseres Künstlers, welcher das, was wir das Unterweisungsthema nennen[16]), auch sonst variiert hat — an eine Erziehung durch die Macht der Töne gedacht.

Noch mehrere andere Varianten des Paris-Themas (seiner Kindheit, nicht seiner Jünglingszeit, deren berühmtes Hauptmotiv, das Urteil des Paris, gleichfalls mehrfach bei G. vorkommt) sind uns erhalten. Ein kleines Fragment, wohl Frühwerk des Meisters (Princeton), zeigt uns nur das ausgesetzte Kind, ein Bildchen in Allington-Castle[17]), das dem G. mindestens sehr nahe steht, scheint darzustellen, wie Hekuba den Paris an die Hirten ausliefert, ein zweites, wohl Gegenstück, ebendort, schildert nach Eisler's Meinung, wie der Cyrusknabe bei den Hirten ausgesetzt wird. Hier hätten wir also ein Beispiel wirklicher Mythenvergleichung als Anlaß zu einer künstlerischen Gegenüberstellung!

Mit der Paris-Kindheit hängt aber auch, wie wir glauben, ein bisher völlig unverstanden gebliebener, von Bartsch als „Traum des Rafael" bezeichneter Kupferstich des Marc Anton Raimondi zusammen, den bereits Wickhoff allgemein mit Giorgione in Verbindung gebracht hat, bis wir neuerdings durch bestimmte Vergleiche einen stilkritischen Beweis dafür erbringen konnten. Die uns wiederum nur als Stich erhaltene Komposition schildert unseres Erachtens in der bekannten frei schweifenden Weise, wie die schlafende Hekuba sich selbst im Traume sieht (daher die offenbare Verdoppelung der Frauengestalt und das Gegenüber, ein naivgenialer Versuch, das schwierige Thema zu bewältigen) und wie ihr träumt, daß sie eine Fackel geboren hat, welche die Stadt Troja einäschern wird[18]). Daß die Träumende nicht wirklichkeitsgemäß im Gemach, sondern „jenseits" des Tores, am Stromufer dargestellt ist, dies mag ebenso wie die Ungeheuerchen, die aus dem Wasser steigen, ein symbolischer Hinweis auf den Traumzustand sein; die moderne Traumpsychologie kennt diese Bilder. (Bei einigen Autoren ist Hekuba Tochter eines Flußgottes). Was aber die Geburtsvision angeht, so ist auch diese nicht direkt geschildert, sondern gleichsam noch einmal objektiviert: ein Felsen gebiert die Flamme, nicht der entblößte Schoß der vor uns liegenden Frau.

George M. Richter möchte auch die weltberühmte sogen. „Familie des Giorgione", auch „Der Sturm" genannt, neuerdings in der Akademie von Venedig, mit der Paris-Aussetzung in Verbindung bringen, ohne freilich schon bestimmte Angaben machen zu können. Der Verfasser dieses Berichtes hat früher das Bild für eine hermetische Allegorie gehalten, von der Art der „Drei Philoso-

---

[16]) Hartlaub, Rep. für Kunstwissenschaft a. a. O. Seite 241.

[17]) Abbildungen bei Richter im Burlington Magazine; siehe Anm. 2. — Vergleiche auch R. Eisler, New titles for old pictures London 1935. — Die übrigen Bilderklärungen des gelehrten Verfassers finden wir nur teilweise überzeugend, nicht anders die aus ganz anderer Richtung unternommenen, anregenden aber vagen Deutungshinweise Strzygowskis in seinen letzten Büchern.

[18]) Hartlaub, Giorgiones Geh. Abb. 31.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0271
gefördert durch die DFG

phen“ in Wien; auch Ferriguto[19]) glaubte in der Darstellung ein Gleichnis neuaristotelischer, damals an der Paduaner Universität gängiger Kreislaufvorstellungen erkennen zu dürfen — womit er unserer Auslegung näher kam, als er selbst zugeben mochte. Heute neigen wir mehr zur Ansicht des englischen Gelehrten, ohne freilich damit den alten Standpunkt völlig aufgeben zu müssen! Entschließt man sich, in der nymphenhaften Frau, die das Kind an der Brust hält, wiederum die „ursa“ zu sehen, wie auf dem besprochenen Kupferstich der Parisfindung, und in dem wachehaltenden Jüngling links den Hirten, der das Kind bei der Amme gefunden hat, so gewinnt die neue Vermutung viel Wahrscheinlichkeit. Man kann den Blitz im Hintergrund als ein Himmelszeichen für die Bedeutung des Geborenen ansehen (ähnlich bei der Geburt des Apollonius von Thyana). Näher liegt es wohl, im Blitze eine Allusion auf den Trojabrand zu erkennen — womit wiederum kein konkreter Handlungsablauf geschildert, sondern mehr eine halb symbolische und bilderschriftliche Zusammendrängung bedeutsamster Umstände vollzogen wäre. In diesem Falle wäre auch die so auffällig in den Vordergrund gerückten und beleuchteten Ruinen eine Anspielung in gleicher Richtung. Gleichzeitig ist aber wieder allem Anschein nach der Mythos ins Naturphilosophische, um nicht zu sagen „Hermetische“, verallgemeinert worden; gerade innerhalb der alchemistischen Stoffverwandlungslehre ist die Mutter mit dem Säugling und mit dem schon herangewachsenen Sohne neben sich ein festes Sinnbild der sog. „Cibatio“, des Ernährungs- und Wachtumsprozesses, wie ihn die Adepten auch in ihrem mütterlichen Zauberofen zu wiederholen trachteten, wenn es galt, den Stein der Weisen zu bereiten[20]). Auffallend ist bei der säugenden, nur mit einem Schultertuch bekleideten Frau, welche trotz des Unwetters, das sich im Hintergrunde ankündigt, ganz ruhig unter einem Strauche sitzt, die aller Dezenz der üblichen Aktdarstellungen (mit Ausnahme vielleicht gewisser mehr lasziv wirkender Hypnerotomachie-Holzschnitte) auch in jener Zeit widersprechende Unverhülltheit des Schoßes — womit, wie wir meinen, zugleich auf Empfängnis und auf Geburt hingedeutet wird, auf die Buhlerin wie auf die Mutter, nicht anders als bei der lupa des Frankfurter Bildes. Eine solche Freiheit, nicht frivol, unkeusch oder naturalistisch, sondern eher „mutterrechtlich“ oder naturphilosophisch gemeint, läßt sich bei Giorgione auch sonst gelegentlich beobachten: so in der Pastorale des Louvre bei der schon erwähnten wasserschöpfenden Göttin links (natura naturans?) oder am Fondaco, auch im Kupferstich des Hekubatraumes und anderenorts. Auch bei den symbolischen Ruinen, wie sie ähnlich übrigens auf den Holzschnitten der Hypnerotomachie begegnen, möchte man einen zweiten Sinn annehmen, neben dem historischen, auf den Untergang Trojas bezüglichen: es ist ja ein Weltalter, das mit Troja zu Ende geht, die östliche Epoche mit ihrer uralten Weisheit wird abgelöst werden durch die des Abendlandes!

An dieser Stelle wollen wir nun einige vergessene Sätze einschalten, die der 1901 verstorbene Direktor der Münchener alten Pinakothek, Ad. Bayersdorfer, über G. geschrieben hat. Sie scheinen uns intuitiv, ohne moderne Traumpsychologie und noch ohne die inzwischen gemachten Fortschritte in der thematischen Einzelauslegung, das Richtige zu treffen, — was sich erst heute ganz bestätigt. B. meint

---

[19]) Ferriguto, A., Attraverso i misteri di Giorgione, Castelfranco 1933.

[20]) Kupferstich von Merian zu Michael Mayrs Atalanta Fugiens (alchemistische Emblemsammlung). Rechts eine säugende Mutter mit Säugling und zwei Kindern um sich, vor Kornfeld. Links bewaffneter junger Ritter stehend, wie wachehaltend.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0272
gefördert durch die DFG

unter Anderem, daß die Bilder Giorgiones „wie alte Weissagungen" klängen, „als wären in ihnen die verblichenen Erinnerungen des Menschengeschlechts zusammenhanglos zum Bewußtsein gebracht". Sie zeigten eine „subjektive Abstraktion, weit abschweifend von dem erlebten Ausgangspunkt, immer hinausstrebend aus dem Erfahrungsschatze des menschlichen Anschauungslebens". Man sollte solche Bemerkungen nicht einfach als poetische Metaphern einer neuromantischen Giorgione-Schwärmerei nehmen; der Dichter- und Träumer, welcher hier spricht, kommt mit seiner Intuition dem Wissenschaftler zu Hilfe.

Man kann das Kinderthema im mysterienartigen Sinn vielleicht noch häufiger bei unserem Meister aufspüren. Es scheint z. B. in Szenen der Adonisgeburt anzuklingen, die G. in einem kleinen dekorativen Möbelbild behandelt hat; auch ein Bild wie die Legende von dem Mosesknaben in den Uffizien — wieder ein ganz seltenes Thema — gehört in den Vorstellungskreis des erwählten Kindes, welches Zeichen für sein Berufensein gibt. In dem erwähnten „Goldenen Zeitalter" in London (auch „Thronszene" genannt), einer Ritualszene, die wegen der gebändigten Wildtiere an orphische Themen und gleichfalls an gewisse Holzschnitte der Hypnerotomachie gemahnt, ist es wiederum ein Kind, das auf den Stufen vor dem gekrönten Thronenden (Saturn, Salomo, Orpheus?) steht. Deutlicher und direkter klingt unser Grundmotiv an in dem sogen. „Horoskop"[21]) (aus Pal. Manfrin, heute Dresden), einer großen aber leider recht rohen Kopie nach einem Original, das entweder auf G. selbst oder auf einen unmittelbaren Nachfolger und Nachahmer (Bonifazio?) zurückzuführen sein dürfte. Man sieht eine junge vornehme Mutter, die abends, von ihrem Pagen begleitet, den Wahrsager-Astrologen aufgesucht hat, welcher in einer antiken, mit einem Statuenfragment der Venus (Veritas?) verzierten Ruine auf dem Lande haust. Es handelt sich keineswegs um das Horoskop eines Neugeborenen, wie man es in manchen Geburtsdarstellungen sieht; vielmehr wird ein schon 2 bis 3jähriges Kind zum Wahrsager gebracht (vielleicht an seinem Geburtstag und vielleicht beobachtet der Sterndeuter die Durchgänge der Gestirne über der Figur seines Geburtshoroskopes). Obgleich die Kostümierung nicht auf eine antike Sage weist, handelt es sich offenbar wieder um eine Weissagung, die einem „auserwählten Kinde" geschieht: erinnert doch die Art, wie die Mutter das Kind vor sich auf das Gewand am Boden gelegt hat, wie sie es betrachtet und verehrend die Hand darüber hält, dies Religiös-Zeremonielle der ganzen Anordnung, beinahe an Bilder der Geburt und Anbetung des Christuskindes. Gewiß wird dem Knaben eine außerordentliche Zukunft geweissagt, worauf auch bilderschriftlich das wappenartige Tier, welches die Ruine ziert — am ehesten wohl ein junger Schwan —, verweisen könnte. Welche Geschichte, welches ungewöhnliche Kind, welche Novelle, welche Stelle aus zeitgenössischer Dichtung mag gemeint sein? Es fällt auf, daß der Jüngling im Hintergrunde, eine übrigens typisch giorgioneske Gestalt, offenbar nicht der Vater ist — sondern der Begleiter, vergleichbar vielleicht dem „Hirten", der auf der „Familie des Giorgione" Wache hält. Nicht ausgeschlossen, daß es sich bei der Mutter, die den Propheten befragt, auch um eine Geflüchtete handelt, die ihr Kind heimlich aufzieht.

Neben solchen ungelösten Fragen erhebt sich zusammenfassend das Problem, aus welchen Gründen eigentlich der Meister das Kinderthema dermaßen bevorzugt

---

[21]) Abb. bei Hartlaub, „Giorgiones Geheimnis" Tafel 21.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0273
gefördert durch die DFG

und warum er dabei besonders die Paris-Fassung ausgezeichnet hat. Eine allgemeine theosophisch-humanistische Romantik, deren Träume wir bereits im Romulus und Remusbilde vermutet haben, hat, wie wir andeuteten, stets eine besondere Vorliebe für das erwählte Kind, in welchem das Leben wieder aufersteht, das Kind in seiner vielfachen, in den Mysterien gefeierten, bis in die Naturgeheimnisse der Alchemie[22]) reichenden Symbol-Bedeutsamkeit. So hat auch ein moderner Maler, Ferdinand Hodler, dessen Zusammenhang mit den modernen Rosenkreuzertum wir an anderer Stelle nachgewiesen haben, das Thema des „Auserwählten" behandelt. Warum aber gerade Paris solchen Vorzug genoß, er, der nach vielverheißend wunderbarer Kindheit keineswegs zum Heilbringer geworden ist, bleibt unerklärt. Sollte er — in einem literarisch noch nachzuweisenden Zusammenhang — dennoch als Heilbringer betrachtet worden sein, weil mit dem durch ihn ausgelösten Brande Trojas die Flucht Aeneas' bewirkt wurde, und damit alle ferneren Folgen, die schließlich zur Gründung Roms geführt haben?!

Vielleicht lassen sich aber bei Giorgione doch noch besondere, rein persönliche Gründe für solche rätselhafte Teilnahme wahrscheinlich machen, Gründe, die in seiner persönlichen Biographie zu suchen wären. Scheinen doch Beziehungen zwischen Leben und Kunst bei unserem Meister besonders innig gewesen zu sein. So berichtet uns Vasari, daß Musik und Liebe Hauptlebensinhalte unseres so jung verstorbenen Meisters gebildet hätten; beides nennt er im Zusammenhang mit den erwähnten „Feierlichkeiten und Gesellschaften vornehmer Personen", an denen der Künstler teilgenommen habe. Musik aber und Liebe haben nun wirklich auch in seiner Malerei eine auffallende platonisierende Verklärung gefunden: man denke an die geheimnisvoll arkadisch und zugleich erotisch gestimmten Musikgesellschaften im Freien („Pastorale" im Louvre), an das berühmte „Konzert" im Pitti, dessen Idee bestimmt auf Giorgione zurückgeht, auch an das Venus-Bild in Dresden mit seiner einzigartigen Weihe der Nacktheit, für die (wie auch Strzygowski sehr anschaulich macht) ein Tizian keinen Sinn mehr aufbrachte — lauter Themen, die Giorgione neu in die Kunst eingeführt hat, die bei ihm also etwas Persönliches, etwas Erlebtes und Bekenntnishaftes zu verraten scheinen. Auch der Naturkultus, den der Maler uns sowohl mit einer erotischen wie mit einer musikalischen Harmonie vereinigt schildert — dies vor allem wieder in der Pastorale des Louvre, wo die aus dem Lebensbrunnen schöpfende halbnackte Frauengestalt neben der musizierenden Gruppe erscheint, könnte persönliche Erlebnishintergründe haben, wie sie in der arkadischen Literatur der Zeitgenossen anklingen und in brieflichen Schilderungen ihrer Gartenfeste, an denen ja Giorgione teilnahm.

Was nun Paris angeht, so ist er im Mythos später der große Schönheitsrichter und Schönheitsräuber, der Verführer, die Verkörperung männlicher Schönheit selbst und ein Urbild der zwischen Sinnen und Geist vermittelnden Erotik. Von dieser Seite her mochte er einem Maler, Schönheitsanbeter, Minnekünstler wie G. doch in einem besonderen Lichte erscheinen, gleichsam wie ein mythologischer Schutzherr. Nannten ihn, vielleicht scherzhaft, die Freunde so? Stecken Anspielungen ganz privater Art, nur eben den Freunden, Bestellern, Bewunderern verständlich, in allen diesen Bildern? Ist es möglich, daß der Meister mit dem Kinde, mit dem Parisknaben sich selbst gemeint hat? Daß, wie die Psychologen sagen, eine

---

[22]) Vgl. Hartlaub, Zeitschrift für Kunstgeschichte a. a. O. Seite 296 („ludus puerorum").

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0274
gefördert durch die DFG

„Projektion" eigener Seeleninhalte auf diese, ebenso faszinierende wie verhängnisvolle Gestalt stattgefunden hat, eine Art von Identifizierung, die dann auch jene merkwürdige Freiheit im Ausspinnen der Beziehungen, das Anspielungsreiche, Traumsymbolische verständlicher machen würde!?

Bekanntlich trug der „große Giorgio" in älteren kunstgeschichtlichen Büchern den Familiennamen der Barbarelli. In modernen Monographieen wird man den Namen nicht mehr finden. Die historische Kritik des 19. Jahrhunderts, für die etwas Unbeweisbares, Unbewiesenes, zumeist schon als so gut wie widerlegt galt, hat diesen Namen als „legendarisch" abgetan. Ist damit wirklich das letzte Wort gesprochen? Die Barbarelli waren ein Adelsgeschlecht in Castelfranco; im Dom der Stadt scheint eine Inschrift von 1638 ausgesagt zu haben, daß der Maler Giorgione in der Familiengruft der Barbarelli beigesetzt worden sei. Ridolfi, ein Kunstschriftsteller aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, bemerkt gleichfalls, daß die Familie der Barbarelli aus Castelfranco sich rühme, „ihm das Dasein geschenkt zu haben", und daß er wirklich gerade in Castelfranco in besonderen Ehren stand, so wie sich antike Städte ihrer großen Söhne zu rühmen pflegten. Vasari, rund 100 Jahre früher, erwähnt freilich direkt davon nichts; ihm war nur zu Ohren gekommen, daß Giorgione von „niedrigster Abstammung" gewesen sei, dennoch „gentile e di buoni costumi in tutta sua vita". Aus der Angabe Vasaris, der vielleicht nur nicht mehr niederschreiben wollte und sollte, in Kombination mit den Mitteilungen des Ridolfi, ergab sich fast zwangsläufig die Meinung, daß G. von unehelicher Geburt gewesen sei, Sohn eines Mitgliedes der Barbarellifamilie. Daß die uneheliche Mutter eine Bauerntochter aus Vedelago, einem Dorfe bei Castelfranco, gewesen, ist ganz unbestätigt. Dagegen haben wir noch eine andere, sonst nicht weiter bezeugte Anmerkung des Ridolfi, wonach Einige, entgegen den Ansprüchen Castelfrancos und der Barbarellifamilie, behaupteten, daß G. aus einer wohlsituierten Familie (doch wohl Bauerngeschlecht?) aus Vedelago stamme. Tatsächlich hat sich auch der Familienname Zorzonus in den Akten gefunden; daß es sich da aber um den Vater des Künstlers handelte, ist indessen, wie Richter betont, unwahrscheinlich, weil der Künstler gerade in den frühen Urkunden immer als Giorgio da Castelfranco bezeichnet wird — wonach es sich also um einen Vornamen, nicht um den Familiennamen gehandelt haben muß.

Ob G. wirklich aus dem Hause der Barbarelli stammte, ist wohl niemals ganz sicher zu stellen, zumal jene Grabinschrift verloren ist. Signaturen auf Bildern haben sich überhaupt nicht gefunden. Allerdings hat uns ganz neuerdings G. M. Richter auf eine Notiz aufmerksam gemacht, die sich in einem Bericht über die frühere Gemäldesammlung in Wilton House befindet[23]). Es ist hier von einer großen Abendmahlsdarstellung die Rede, auf welcher eine lange lateinische Inschrift gestanden haben soll, die wie im Teppich eingewebt erschien (was eigentlich nicht auf eine spätere Übermalung und Hinzufügung deutet). In dieser Inschrift nun wird neben dem Jahre 1510 und dem Kloster, für welches das Gemälde gemalt sei, ausdrücklich der Name Georgius Barbarellus genannt. Es scheint uns dringend nötig, daß diese Überlieferung genau auf ihre Glaubwürdigkeit geprüft wird!

---

[23]) a. a. O. Seite 352: „optimo favente numine Georgius Barbarellus de Castro Franco F. A. D. MDX Pro Monasterio Justino Politano B. Clarae (H. R. Wilkinson: Wilton House pictures 1907 Appendix). Auch in der Versinschrift, die — nach einem sonst freilich nicht bestätigten Bericht — auf der Rückseite der Madonna von Castelfranco zu lesen war, wird Giorgio Barbarelli genannt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0275
gefördert durch die DFG

Selbst wenn sich der Hinweis Ridolfis auf den Vater aus dem Geschlecht der Barbarelli nicht weiter sichern lassen sollte: ist eine uneheliche Abstammung, eine aristokratische Abstammung des Meisters denn innerlich so unwahrscheinlich? Hat sie nicht im Gegenteil, wenn man alle Umstände der Persönlichkeit und ihres Wirkens zusammenhält, etwas recht Überzeugendes und Einleuchtendes? War G. vielleicht ein Findelkind, diskreter Geburt von einem aristokratischen Vater (warum schließlich nicht einem Barbarelli?) und einer Mutter, auf die das Wort Vasaris vom „umilissimo stirpe" zuträfe?! Man könnte sich denken, daß das Kind im Findelhaus abgegeben oder vor die Kirchentür gelegt worden ist (die „Aussetzung") und daß Bauersleute (die bemittelte Familie in Vedelago?) das Kind angenommen und erzogen haben — wie das nicht selten mit Findelkindern geschah. Möglicherweise fiel seine Schönheit, seine eminente Begabung frühzeitig auf — vielleicht nannten ihn die Kameraden darum Giorgione: den großen (den renommistischen?) Giorgio. Daraufhin mag der vornehme Vater — infolge irgendwelcher vermittelnder Umstände, die wir nicht mehr rekonstruieren können —, sich seines Sprößlings wieder „erinnert", später auch im Stillen für sein Fortkommen gesorgt haben. Schon den Zwanzigjährigen scheint der Condottiere Tuzio Costanzi, ein Lehnsmann der Königin Caterina Cornaro, der in Castelfranco lebte, protegiert zu haben; er war es, der ihm den Auftrag zu der berühmten Madonna von Castelfranco gegeben hat. Am Hofe der Königin selbst in dem benachbarten Asolo war anscheinend schon der Jüngling wohlgelitten, was bei einem Unbekannten von niederer Abkunft unwahrscheinlich wäre. In Venedig scheint der „große Giorgio" ganz in exklusiv-aristokratischen Kreisen aufgegangen zu sein, was ja Vasaria andeutet; vielleicht erklärt sich so auch, warum ihn Dürer bei seinem venezianischen Aufenthalt in „Künstlerkreisen" anscheinend nicht kennengelernt hat. G. M. Richter macht den Verfasser dieser Studie noch darauf aufmerksam, daß als G. jung von der Pest hingerafft war, anscheinend kein Mensch in Castelfranco oder Vedelago, wo doch Verwandte der legalen Eltern hätten wohnen müssen, Anspruch auf den kostbaren Nachlaß erhob (dieser scheint vielmehr von Tizian übernommen worden zu sein). Schließlich bleibt auch die Notiz, daß der berühmtgewordene Meister später in der Familiengruft der Barbarelli beigesetzt worden sei, zwar nicht gesichert, aber auch keineswegs widerlegt.

Eines scheint uns unanfechtbar: wenn die Legende von der unehelichen aristokratischen Herkunft und der ländlichen Mutter unseres Wunderkindes und späteren großen Sterns nicht stimmen sollte, so ist sie jedenfalls außerordentlich charakteristisch erfunden. Warum aber sollte sie eigentlich auch nicht „stimmen"?!

In der Tatsache, daß G. das Märchen von dem Kinde geheimer (unerwünschter) Geburt und hoher Abstammung, von seiner Aussetzung, seiner Findung, von seinem schließlichen Aufstieg und Ruhme in seiner Phantasie so gerne umspielt hat, könnte man eine Bestätigung für seine Kindheitsgeschichte vermuten, in welcher ein vornehmer Vater, eine vielleicht sehr niedere Mutter, Aussetzung und ländliche Erziehung, dann schneller Aufstieg eine solche, wohl auch in Giorgios engerem Freundeskreise immer wieder beredete Rolle spielten.

Zu den mehr allgemeinen Gründen, die den Giorgione zu dem Mythus des Kindes, vielleicht auch gerade des Parisknaben, hingezogen haben mögen, würden sich demnach also noch mehr geheim-persönliche Anlässe gesellt haben. Dies Zusammentreffen ist keineswegs unwahrscheinlich: zeigt uns doch auch die moderne Traumpsychologie, daß das gleiche Traumsymbol (wie hier etwa das „Kind")

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0276
gefördert durch die DFG

zugleich seine rein subjektive Ebene wie eine solche menschheitlich-mythischer Bedeutung aufzuweisen vermag.

Über Vermutungen sind auch wir nicht hinausgekommen. Erklärt sich aber nicht mit unserer Vermutung am einfachsten jener oft bemerkte gleichsam persönliche, bekenntnishaft-andeutende Einschlag in so manchen Bilderfindungen des ebenso berühmten wie im Grunde unbekannten, wirklich halb mythisch gewordenen Meisters? Vielleicht hatte man es ganz richtig empfunden, wenn man von alters her das zauberhafte Bild aus dem Pal. Giovanelli die „Familie des Giorgione" genannt hat — ahnend, daß dieser Knabe (der Parisknabe?) eben unser Maler selbst sei. —

Allegorie als Traum und als Leben

(Zu Otto Georg von Simson „Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock, besonders der Medicigalerie des P. P. Rubens", Straßburg, Heitz & Co., 1936)

Von
G. F. Hartlaub

Der große Gemäldezyklus, mit welchem Rubens das Leben und Wirken der Maria von Medici verherrlicht hat, gehört in seinem fertigen „offiziellen" Zustand zu denjenigen Werken des Meisters, die mehr berühmt als bekannt sind, die man ehrt, ohne viel nach ihnen zu verlangen. Nichts scheint heute so tot, nichts kann so wenig nacherlebt werden wie die barocke Allegorie — und gar die des höfischen Absolutismus mit allen den Gefühlen, die er aufrufen möchte und die uns heute mit Unrecht oft so verlogen anmuten. Der Louvresaal mit der riesigen Bilderfolge aus dem Luxembourg-Palais ist heute meist leer. Und doch war gerade das, was uns heute fremd ist, für die Zeitgenossen das eigentlich Interessante: nämlich der Anlaß, die Gedankenführung, die Erfindung in allen ihren Einzelheiten. Vor den Münchener Studien zu der Pariser Folge drängen sich die Kenner. Es ist nun freilich nicht so, daß alles, was wir heute in dem Keimzustande der Skizzen so bewundern — Komposition, Zeichnung, Farbe, alles was unmittelbar mit der Gestaltung und Verwirklichung zusammenhängt —, damals unbeachtet blieb. Aber erstens dachte man nicht daran, solche Werte gleichsam von der Erfindung abzutrennen, und zweitens nahm man sie gewissermaßen für selbstverständlich angesichts des erwählten Meisters und seiner bekannt-schönen Manier; sie unterlagen (außer vielleicht in den engeren Kreisen der Werkstatt) keiner bewußten Sonderbewertung, solange sie nicht durch Mangelhaftigkeit gleichsam negativ „auffielen". —

Der Verfasser des uns vorliegenden (aus einer Berliner Dissertation hervorgegangenen) Buches unternimmt gerade das uns Fernliegende, das Schwierige. Er beschäftigt sich überhaupt nur mit dem „Literarischen" in dieser mächtigen Malerei: mit dem also, was nicht uns, aber was damals dem Künstler nahelag, seiner Auftraggeberin, seinen Beratern, seinen Zeitgenossen. Diese weit mehr als bloß ikonographische Blickrichtung, einmal gewonnen, erweist sich dann als die eigentlich historische, die vorzüglich wissenschaftliche. Schließlich ist sie auch die fruchtbarste. Sie eröffnet gleichsam schlagartig eine ganze Folge von belehrendsten Ausblicken. Sie leuchtet, weit über die Deutung des genannten Rubenswerkes hinaus, in ein ziemlich vernachlässigtes Gebiet der Geistesgeschichte auf der Grenze von Politik und Malerei. Sie erhellt ferner die kulturpsychologischen Vor-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0277
gefördert durch die DFG

aussetzungen der Allegorie, ihr Verhältnis zu dem älteren, symbolischen Vorstellen und zu seiner Krisis in der Renaissance. Und in der naturgemäß einen großen Raum einnehmenden Erörterung der Trionfi, der wirklichen Aufzüge und der gemalten, zeigt sie endlich eine beispielhafte Beziehung von künstlerischer Vision und wirklichem Leben. —

Die Medicigalerie diente der Apotheose, und zwar der weltlichen, politischen, monarchischen; es muß hinzugefügt werden, daß angesichts der kaum voll zulänglichen, wenig vom Glück begünstigten, dennoch höchst selbstbewußten Persönlichkeit der Gefeierten die Apotheose zugleich eine Apologie geworden ist, zu der sich Rubens jedoch aus Überzeugung, keineswegs aus höfischer Schmeichelei bekannt zu haben scheint. Das Leben der Königin und ihre darin offenbarte Persönlichkeit, so wie sie selber und ihre Anhänger beides zu sehen wünschten, ist in seinen wichtigsten Augenblicken und Wirkungen zyklisch dargestellt worden. Oft waren bestimmte, schwerwiegende Ereignisse zu schildern, und sie mußten erkennbar bleiben. Aber auch dann sollten keine „Historienbilder" gegeben werden, die zeigten, wie es bei jenen Gelegenheiten aussah oder doch hätte aussehen können und sollen, sondern stets handelte es sich um „Verklärungen": um das Zusammenwirken einer idealen Überwelt mit dem tatsächlichen Geschehen, um eine teilnehmende Begegnung des irdischen Ablaufs mit einer Ordnung der Werte, wie sie den Vorstellungen einer Staatsphilosophie des 17. Jahrhunderts und den besonderen Regentschafts-Wunschbildern der Königin entsprechen mochten. Diese Überwelt ist allegorisch in Personifikationen angedeutet, deren Erscheinung durchgängig der antiken Mythologie entnommen ist — einer besonderen Phantasiesphäre, die vorzugsweise dann in eigentümlicher Weise aufgerufen werden konnte, wenn es galt, Ideale der weltlichen Macht und ihres „Kultus", vor allem also monarchisch-absolutistische Ideale, sichtbar zu machen und zu feiern.

Solche Funktionen durften die humanistisch gemeinten, barock vorgestellten Götter und Halbgötter natürlich offiziell gerade darum ausüben, weil ihnen selber kein anerkanntes, eigentliches, bewußtes religiös-numinoses Gewicht mehr innewohnte. Indessen noch das Mittelalter hatte gewissermaßen an die antiken Olympier und Naturwesen „geglaubt", freilich nur als Dämonen, als verdrängte, verbotene Mächte oder in ihrer astralen Existenzform, wie sie der Verstirnungsprozeß der Spätantike geschaffen hatte. In der eigentlichen Renaissance, im Bereiche des „universalen Theismus" der Humanisten, hatte es zugleich mit der Neubelebung jener dämonischen Kosmologie sogar auch Ansätze zu einem romantischen Wiedererstehen des „Olymp" gegeben — freilich nicht in naiver Ausschließlichkeit eines wirklichen Glaubens an seine göttlichen Personen, sondern mehr im Sinne eines theosophischen Synkretismus, der in allen scheinbar so verschiedenartigen Mythen und Mysterien nur Gestaltwerdungen der gleichen kosmisch-moralischen Urpotenzen erkennen wollte. Nur und gerade wegen dieses gleichsam „magischen", unterirdischen Zaubers, der mit ihnen fortbestand, hatte die Gestaltenwelt des Olymps und der Erde, hatte auch die Fabelwelt der heidnischen Sphära suggestive Weihe genug behalten, um sich gleichsam als ein besonderer Himmel des weltlichen Herrscherkultus zwischen das gemeine Zufalls-Diesseits und das Jenseits des dogmatisch-christlichen Glaubens ausspannen zu können. Keineswegs handelte es sich also, selbst noch bei Rubens, um rein herkömmliche Metaphern höfischer Gelehrsamkeit; nicht bloß wegen ihrer gelehrten Fremdartigkeit „imponierten" die heidnischen Gebilde. Als Bilder für abstrakte, aber furchtbar ernst genommene Ideen konnten sie nur deshalb so geläufig hingenommen werden, weil immer noch die Ahnung bestand, daß die längst religiös Depossedierten einst nicht nur „bedeutet",

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0278
gefördert durch die DFG

sondern wesensmäßig „verkörpert“ hatten, und weil im „kollektiven Unterbewußten“ der Menschen (um hier den auch geistesgeschichtlich so fruchtbaren Begriff C. G. Jungs anzuwenden) alle diese Mächte schattenhaft gewissermaßen fortlebten. Es handelte sich gewiß um Allegorien, aber doch nicht nur um solche; etwas wirklich Symbolisches, Traumhaft-Erschautes haftete ihnen immer noch an und gab ihnen in der Phantasie des Malers die besonderen, bildhaften Möglichkeiten; mit ihrem Rest an echt symbolischem Gehalt aber reichten sie schließlich sogar in den kollektiven Traumbereich des Mythischen zurück, damit ins religiös-magische Heidentum überhaupt. —

Die Medicigalerie, wo historische Personen so unvermittelt neben Fortitudo oder Saturn oder Terra zu stehen kommen, als gehörten sie gleichsam derselben Existenzform an, ist vielleicht das letzte Werk einer echten weltlichen Apotheose; wohl zum letzten Male bringt hier die gläubige Naivität eines vielleicht nur noch vereinzelten Genius die Kraft auf, um die in ihrer antikischen Leiblichkeit wahrhaft lebensvollen Allegorien mit wirklichen Personen der Geschichte zusammenzuführen, die einer solchen Begegnung würdig erschienen. Schon in der von Rubens geplanten, aber nicht ausgeführten Heinrichsgalerie waren die Allegorien abgetrennt und auf einen besonderen, viel luftleereren, bloßen Repräsentationsraum verwiesen. Nach Rubens wurde dann die höfische Allegorie wirklich das, als was wir sie schon vorher fälschlich sehen möchten, eine leere Rhetorik, eine Sache des gelehrten Zitates — keine „Beschwörung“. Vielleicht ging erst mit der Medicigalerie, gerade wie sie den heidnischen mit dem katholischen Himmel so mühelos verbindet, das Mittelalter ganz zu Ende; konservativ-„mittelalterlich“ war auch die politische Haltung des Rubens, wenn er als Diplomat wie als Künstler für den von der Königin mütterlich gehegten spanisch-katholischen Universalismus gegen die reine Staatsverherrlichung und den modernen Nationalismus Richelieus kämpfte. Zwar war die Allegorie des Mittelalters auf das theologische, geistlich-kirchliche Gebiet beschränkt gewesen, wobei die astralen Naturmächte des Heidentums dem christlichen Himmel eingeordnet blieben. Bei Rubens handelte es sich dagegen um weltliche Verherrlichung; darum konnte ihm auch das Mittelalter kein unmittelbares Vorbild bieten — anders als die für den Künstler so anregende höfische Allegorie der römischen Kaiserzeit, in der ja die mythische Welt bereits in jenen Zustand der „Nicht-mehr-“ oder „Halbgeglaubtheit“ übergegangen war, die für allegorische Zwecke so vorteilhaft ist. Auch war in der Kunst des Mittelalters der Mensch, wo er Personifikationen begegnete, rein „empfangend“ gewesen: aus allen Windrichtungen des Kosmos und des moralischen Himmels flossen ihm Eigenschaften und Gaben zu, die gleichsam schon vor ihm und außer ihm da waren und aus denen er sich nur „zusammensetzte“. Bei Rubens dagegen war die Renaissance und ihr „Individualismus“ längst passiert, und so sehr auch im Barock das katholische Weltbild äußerlich wieder hergestellt scheint, so wirkten die idealen Verkörperungen doch schon öfter beinahe so, als seien sie vielmehr Eigenschaften der Persönlichkeiten, aus ihnen herausgesetzt, statt ihnen präexistent und gleichsam sie erst formierend. Endlich verharrten die allegorischen Wesen des Mittelalters, wie es der ordo überhaupt und der raumlos-architektonischen Darstellungsweise im besonderen entsprach, in ihrer idealen Zone, die freilich höchste Wirklichkeit bedeutete, nicht leere Formel (wie im Verfall der Apotheose nach Rubens); es fanden keine „Begegnungen“ mit den Individuen statt wie in der reinen Immanenz der Rubensschen Leiblichkeit mit ihren „Affekten“. Aber vom Mittelalter bis zum Frühbarock — dies bleibt ein durchgehender Zug! — waren die Allegorien, die geistlichen wie auch die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0279
gefördert durch die DFG

weltlichen, eben keine toten Abstraktionen, sondern sie wurden empfunden als belebte Wesen; eben darum waren sie nicht „langweilig", wie für uns, sondern das in sie projizierte, in sie abgespaltene Seelentum war aktiv, die in ihr aufgespeicherte mythische Erinnerung war im Unterbewußten noch aktuell. Dies ist es, was wir Heutigen am schwersten einsehen können.

Von Simson sieht in der Allegorik des Rubens gewisse Elemente, die als eine Fortsetzung der sogenannten Hieroglyphik der Renaissance angesehen werden müssen, wie sie uns Forscher wie Giehlow, L. Volkmann, auch Saxl und Panofsky in ihren Forschungen zu Dürers Melancholie erschlossen haben (berühmtestes Beispiel für diese, aus mißverstandener Deutung der ägyptischen Schriftzeichen erwachsene „Rebus-Bildersprache" haben wir an der Hypnerotomachia des Francesco Colonna; viel Hieroglyphik z. B. im Triumphwagen und -bogen Kaiser Maximilians und so weiter). Die Hieroglyphenmode des Humanismus war freilich im Gegensatz zu Rubens' robustem Für-Wahr-Nehmen und Verlebendigen eigentümlich unanschaulich, literarisch; die Bildzeichen wollten gelesen, auf rein begrifflichen Umwegen entziffert werden. Aber man darf nicht unbeachtet lassen, daß auch diese Bilder und Zeichen in der naiven Vorstellungskraft der Renaissancekünstler schon ein merkwürdiges, vom Schriftsinn ziemlich unabhängiges „Eigenleben" entfalteten, das weit über eine dekorative Gestaltung hinausging, vielmehr in besonderer Weise mit dem Traumleben zusammenhing — wie es durch den romantischen Glauben an das magische „Geheimnis" der ägyptischen Bilderschrift angeregt sein mochte. Im übrigen: mögen auch in der Allegorik des Rubens wirklich einzelne Bedeutungen ebenso nachweisbar „hieroglyphisch" sein, wie auch die Renaissanceastrologie nachklingt: es ist weniger dieses Sondergebiet, als die viel allgemeinere weltliche Allegorie der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts überhaupt, was grundlegend für Rubens' besondere Bildersprache geworden. Diese Allegorik, diese „allusionistische" Weise der Renaissance ist nicht so unschöpferisch und kunstfeindlich als Ganzes, wie die Rebusleserei der Hieroglyphenmode für sich genommen scheinen möchte. Mit Recht untersucht von Simson die Feier des Menschen in den Trionfi oder im späteren 16. Jahrhundert, die großen dynastischen und staatlichen Allegorien des Palazzo vecchio zu Florenz oder im Dogenpalast von Venedig. Man hätte da noch weiter gehen können. Die Hieroglyphik für sich ist Zerfall des Echt-Symbolischen. Als Ganzes aber ist die weltliche Sinnbildersprache der Renaissance — gerade in dem eigentümlich moralisch-allegorischen Licht, das sie auf antike Mythen wirft, lebendiger Ausdruck eines universellen Theismus, einer „Religion der Religionen", ohne die der Zauber und das Geheimnis der Renaissancekunst überhaupt nicht hätte wirken können! Die Wandlung und Erschütterung der alten (mittelalterlich-christlichen) Symbolformen, die Umdeutung der wiederbelebten antiken Bildersprache: alles das, so künstlich gelehrt es im einzelnen geschehen mochte, ist doch Ausdruck einer positiven Erneuerung im faustischen Zeitalter und weder mit dem neuen Persönlichkeitsbewußtsein noch mit dem Protestantismus ganz zu umschreiben. Die Bilderfindungen eines Giorgione z. B. sind nur Gipfelung einer allgemeinen schöpferischen Traumstimmung des Zeitalters, die bisweilen sogar echte Symbolik zeitigte, mindestens aber den erklügelten Sinnbildern des Humanismus ein geheimnisvolles „Leben" einflößte. Hier — und vielleicht schon bei Botticelli, gewiß noch z. B. bei Raffael und Parmeggianino — haben wir wohl die stärkste Verdichtung jener Möglichkeiten, die die Erneuerung der Antike zugleich mit einer überchristlich-religiösen Stimmung und im Bunde mit einer eigentümlich schöpferischen Traumkraft hervorbrachte. Noch die gesamte italienische Graphik der Folgezeit ist voll von (meist unerklärten) allegori-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0280
gefördert durch die DFG

schen Erfindungen, in denen eine gewisse „Religion des Humanismus", die immer nur Ansatz geblieben ist, nach eigenen, neuen, außerdogmatischen Gestalten rang.

Aus der Traum- und Zaubersphäre (Mittelschicht zwischen Transzendenz und Diesseitigkeit), welche die weltlich-symbolischen Bilder insbesondere der früheren, humanistisch beeinflußten Renaissance-Künstler atmen, ist freilich bei Rubens eine handfeste Leiblichkeit geworden, eine Ebene plastisch greifbarer, irdischer Idealität, zu der die Götter herabgestiegen, die Sterblichen erhöht worden sind. Das eigentliche christliche Jenseits, das Leben nach dem Tode, mochte in einem solchen robusten Daseinsgefühl überhaupt nur noch als ein „Traum" angesehen werden (Hamlet: „was in dem Schlaf für Träume kommen mögen"). In der Renaissance war es eher umgekehrt gewesen: diese Welt, dieses Diesseits wurde dem Denker und Künstler zu einer Art von Traum (Titel der Hypnerotomachia: „ubi humana omnia non nisi somnium esse ostendit). In der Rubensschen Sinnbilder-Welt fehlte das Magische, der Zauber, das Geheimnis. Sie lebten von des Meisters persönlicher Naivität, seinem vitalen Überschuß. An sich standen sie wohl vor dem Untergang. Auch dient die mythologisch-allegorische Zwischenwelt bei Rubens nur noch dem Kultus der monarchischen Person; im vorigen Jahrhundert hatte sie sich — neben Kaiserromantik des letzten Ritters, spätem Medicäerglanz und Verherrlichung der Stadtgöttin Venezia — doch eben auch mit vielen anderen, allgemein menschlichen, naturhaften, theosophischen, philosophischen Vorstellungen, Ideen der musikalischen und mathematischen Mystik und des esoterischen Gesellschaftswesens erfüllt. Trotz dieser Unterschiede bildet die weltlich-religiöse Bildersprache von Humanismus und Renaissance die eigentliche Brücke zu dem „Naturalismus der Allegorie" bei Rubens, vor allem eben auch die psychologisch-historische Voraussetzung für jenes Wagnis, Gestalten, die uns konventionelles Bildungsgut und erklügeltes Gleichnis zu sein scheinen, als derartig „wirklich" zu empfinden, daß sie dem erhöhten Menschen auf einer Ebene begegnen durften.

Diese Andeutungen wollen weder eine Inhaltsangabe des uns vorliegenden Buches sein noch eine kritische Auseinandersetzung mit ihm andeuten; sie mögen eher als ein gedankliches „Nachspiel" angesehen werden, das sich in der Gedankenwelt eines aufmerksamen Lesers entwickelt. Eines von vielen möglichen! — angesichts des Aspektenreichtums und der Vielschichtigkeit dieser bedeutsamen Arbeit.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0281
gefördert durch die
DFG

Besprechungen

Kurt Breysig: Die Geschichte der Menschheit. Erster Band: Die Anfänge der Menschheit: Urrassen, Nordasiaten, Australier, Südamerikaner. Breslau 1936, Verlag von M. und H. Marcus.

Zu seiner groß geplanten Geschichte der Menschheit gibt Breysig in dem vorliegenden Bande einen breitangelegten Unterbau, indem er vor den Völkern, die in die Weltgeschichte im üblichen Sinne eingehen, jene Menschengruppen behandelt, die eigentlich keine „Geschichte" haben. Insofern ähnelt dieser Band mehr als einem Geschichtswerk einer Völkerpsychologie oder Ethnographie. Daß dabei die Kunst überall ausführlich gewürdigt wird, rechtfertigt es, daß das Werk an dieser Stelle besprochen wird, und wir beschränken uns darauf, gerade auf diese Partien einzugehen, zumal der Verfasser, nach Ausweis anderer Werke, gerade zur Kunst ein besonders intimes und selbständiges Verhältnis hat. Während jedoch andere Forscher, die die Kunst primitiver Völker behandeln, überwiegend das Gemeinsame herausheben, behandelt Breysig die von ihm herangezogenen Völkergruppen durchaus nach den bei ihnen sich abhebenden spezifischen Tatsachen. Er beginnt mit Zwergvölkern, die keine eigene Sprache und keine bildende Kunst haben. Sehr interessant ist der Nachweis einer außerordentlich feingegliederten Sprache bei einem sonst so primitiven Volke wie den Tschuktschen. Bei den Australiern wird hervorgehoben, daß bei ihnen die redenden Künste wenig, dafür aber das Drama stark entwickelt ist. Bei den Südamerikanern, speziell den Patagoniern, wird die Einheit von Lied, Tanz und Leben betont. Überall jedoch wird die Kunst im Zusammenhang des gesamten geistigen Lebens gesehen, und gerade darin scheint uns die Bedeutung von Breysigs Werk zu liegen, daß er mit feinsinniger Einfühlung die Individualisierung der Kultur auf den Frühstufen der Menschheit verfolgt, die er z. T. auf die Anlagen, z. T. auf die neugeschaffenen Besonderheiten des Werdegangs der Geschichte zurückführt. Indem Breysig die Gegensätzlichkeit von Veränderung und Beharrung und die Bedeutung der Auslese im historischen Geschehen würdigt, kommt er zu einem seiner zentralen, geschichtsphilosophischen Gedanken: dem verschiedenen „Stufenalter" der Kulturgruppen, für das insbesondere auch die Entwicklungsgeschwindigkeit bedeutsam ist. Wir können hier nur Andeutungen von dem außerordentlich reichen Inhalt des Buches geben, das gerade durch den weiten Zusammenhang, in dem die Einzeltatsachen gesehen sind, viel Licht auf die Frühstufen der Kultur und der Kunst wirft.

M. F.

Coriolan Petranu: Begriff und Erforschung der nationalen Kunst, Sonderdruck aus den Südostdeutschen Forschungen Bd. II, München 1937.

Der kurze Aufsatz, der nur wenige Seiten umfaßt, liefert dem Kunstforscher reichen Stoff zum Nachdenken. Das Problem stellt sich auch keineswegs als gelöst

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0282
gefördert durch die DFG

dar, der Verfasser will nur anregen und die vielen Schwierigkeiten aufweisen, die sich einer endgültigen Definition des Nationalstils in den Weg stellen. Eine solch unlösbar scheinende Frage ist zum Beispiel die, ob man den in einem fremden Land tätigen Künstler zur nationalen Kunst der Heimat oder des Gastlandes rechnen soll, also etwa El Greco, der von Geburt Grieche, seiner Ausbildung nach Venezianer, seiner endgültigen Wirksamkeit gemäß aber Spanier war, zu Griechenland, Italien oder Spanien. Denen, die ohne Unterschied für das Geburtsland eintreten, müßte man entgegen halten, daß wir für einen sehr großen Teil der künstlerisch Schaffenden, schon allein während des ganzen Mittelalters, nicht im Stande sind, die Nationalität anzugeben. Dazu kommt, daß vor allem bei Werken der Architektur noch in neuester Zeit Künstler verschiedenster Nationalität gemeinsam gearbeitet haben, mitunter haben sich fremde Künstler dem heimischen Stil recht gut angepaßt.

Zu diesen Schwierigkeiten tritt eine andere, die Petranu zwar nicht hervorhebt, die sich aber aus seinen Ausführungen deutlich ergibt, nämlich die Tatsache, wie verschieden die einzelnen Nationen selbst den Nationalstil definieren. Jede einzelne wird natürlich von den geforderten Bedingungen: gemeinsame Rasse, Religion, Sprache, Geschichte, Charakter, Tradition, Gewohnheit — ja sogar Moralität, wirtschaftliche Interessen und soziales Bewußtsein werden genannt — jeweils die fortlassen, die sie nicht besitzt. Für Deutschland wäre es sinnlos, die Religion mit aufzunehmen, für die Schweiz die Sprache, das heutige Frankreich verzichtet auf Rassengemeinschaft, was das Vorkriegsfrankreich natürlich nicht getan hat.

Aus allem sehen wir, wie wenig Einigkeit auf diesem Gebiet herrscht. Nun müßte sich aber die Frage erheben: warum? Und die Antwort auf diese Frage würde lauten: so lange nicht die Ungleichartigkeit der einzelnen angeführten Begriffe und ihr gegenseitiges Bezugssystem geklärt ist, können wir freilich zu keiner Einigung und damit zur Lösung der angeschnittenen Probleme kommen. Wie verschiedenartig aber die vorgeschlagenen Kategorien sind, erweist folgende Überlegung.

Die Nation ließe sich versuchsweise definieren als das Produkt aus Rasse (die ursprünglich die Sprache umschließt) und Geschichte. Die Stämme und die Dialekte erleben beim Zusammentreffen mit anderen Rassen verschiedenartige Geschicke in Behauptung der Eigenarten, in Mischung oder Untergang. Da aber die Rassen, die aufeinandertreffen, gewissermaßen das Material sind und die Geschichte die formende Kraft, läuft jeder Nationalstil letzten Endes doch auf ein ethnisches Problem hinaus. Im allgemeinen bildet sich bei einer starken Völkermischung auch eine neue Sprache und sei es nur ein Jargon, so daß die Sprachgrenze fast immer mit der ethnischen zusammenfällt. Daraus ergibt sich aber: es gibt stärkere und schwächere nationale Verschiedenheiten. Es ist etwas anderes, ob wir Deutschland mit Italien oder Deutschland mit Holland vergleichen. Das Rassenproblem bildet also nicht nur den Ausgangspunkt, sondern stets auch eine übergeordnete Kategorie bei der Frage nach dem Nationalstil. Alles übrige aber — auch die Religion — läßt sich dem Begriff der Geschichte zwanglos einfügen. Als Nutzanwendung, etwa im Fall Greco: da hier der rassenmäßige Ausgangspunkt nur wenig verschieden ist, fällt Greco so gut wie ganz der geschichtlichen Bindung Spanien anheim. Anders verhält es sich mit den am Anfang des 17. Jahrhunderts in Rom tätigen Niederländern. Hier wird der Rassenunterschied so wenig aufgehoben, daß trotz römischer Lehrmeister niemals etwas national Römisches dabei herauskommt. Die Entscheidung muß also in jedem Fall neu gefällt werden.

Schwerin. Margarete Riemschneider-Hoerner.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0283
gefördert durch die DFG

Dolf Sternberger: Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert. 1938, H. Goverts Verlag, Hamburg.

Zum 19. Jahrhundert, vor allem zu seiner Kulminationsperiode, die etwa um 1860 einsetzt, stehen wir heute in eigentümlichem Verhältnis: wir fühlen seine Ausstrahlung fast allzu stark noch in uns und um uns, aber wir sind andererseits auch, jedenfalls auf manchen Gebieten, in eine extreme Gegensatzposition gerückt. Man denke nur an die sachlich-„technoide" Bau- und Raumkunst um 1930 und an die Lage um 1870, da alle technische Form sich verbrämte und da das Aufgebot von nutzlosen, nur „schön" sein sollenden Stilhüllen so außerordentlich war. Aus diesem zwiefachen Verhältnis wächst ein gewisser „Liebeshaß", der eine fast überscharfe Empfindlichkeit für den Geruch jener jüngst vergangenen Jahrzehnte aufbringt.

Das Buch Sternbergers ist wohl zuletzt aus solchem Liebeshaß gewachsen, obschon es sich sorgfältig vor billiger Besserwisserei des Spätergeborenen hütet, auch in seiner Ironie nur ganz verhalten bleibt, ja sich mit einer gewissen Selbstquälerei gerade gern in das vertieft, was ihm zuwider sein dürfte. Wenn auch in seiner Schau eine gewisse Absicht auf Entlarvung, auf Bloßlegung von Wertverfälschungen mitschwingt — und dabei zeigt sich natürlich das Darinnenstehen des Autors in den modernen kulturphilosophischen Strömungen seit Nietzsche —, so ist doch keineswegs eine Kulturkritik beabsichtigt, weder im moralischen und sozialen noch im ästhetischen Sinne. Eher ist die Haltung phänomenologisch, wenn auch nicht im schulmäßigen Verstande. Kennzeichnend, daß das Wort „Kitsch", mit dem man heute gegenüber vielen Bekundungen des Gaslicht-Zeitalters so gern bei der Hand ist, in dem ganzen Buch nicht vorkommt, selbst da nicht, wo von Makart-Buketts die Rede ist.

Im übrigen ist die Aufmerksamkeit des Verfassers grundsätzlich nicht auf das Ideale, sondern nur auf das Normale gerichtet, auf den bloßen Durchschnitt, den Alltag, auf das (einst so) „Selbstverständliche", also auf das, wovon man im Allgemeinen nicht mehr spricht, noch weniger schreibt. Nicht eine Unterschicht freilich im sozialen Sinn wird visiert (vom Proletariat und seinen Stimmungen ist kaum die Rede), sondern eher die tonangebende Mitte, das juste milieu des Bürgertums der 60er bis 90er Jahre, des Bürgertums in dem naiven Vollbesitz seiner „Errungenschaften" und mit den Arrangements seiner Daseinssicherungen, des Bürgertums in seinen damals halb unbewußten spezifischen Existenzgefühlen überhaupt. Sternberger greift da in der Menge der Symptome aus allen Richtungen einige heraus und alle werden ihm gleichermaßen zu Symbolen für das Ganze. Alle, obschon an sich ganz inkohärent ja widerspruchsvoll, scheinen schließlich aus einer Form gekommen, einem gewissen Stilgesetz gehorsam. In diesem Sinne wird das Panorama, eine Lieblingserfindung und Publikumsergötzung der Zeit, die uns heute nebst manchen anderen hier aufgerufenen Dingen so unheimlich oder melancholisch anmuten, nach Zeugnissen des bekannten Fachmannes Anton von Werner einer peinlichen Erforschung unterworfen; scheint es doch dem Verfasser, als fänden sich gewisse „panoramatische" Züge überhaupt in vielen Richtungen und Gestalten wieder, die so recht nach dem Sinn und dem Herzen des Jahrhunderts waren — ganz gleich, ob es sich dabei um mehr Modisches, um Geschmackssachen, Weltanschauliches, Naturwissenschaftliches, um Triebe und Wünsche, Ängste und Tröstungen, um „Praktisches" oder „Ideales" handelte. Wie das gemeint ist, möge man selber in den sieben Kapiteln des Buches nachlesen, an denen schon die Obertitel (Natürlich-Künstlich, Über Land und Meer, Genre, Das Zauberwort „Entwicklung", Das Höhere, Im Innern des Hauses, Schein bei Nacht)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0284
gefördert durch die DFG

vielsagend genug sind. Im Übrigen wird nicht angestrebt, ausdrücklich alles auf einen Generalnenner zu bringen, und man ahnt die verräterischen Gemeinsamkeiten mehr, als daß es immer zu ihrer Definition käme. Schon insofern handelt es sich um kein wissenschaftliches Buch, etwa im Sinne einer systematischen morphologisch-stilistischen Untersuchung mit festgelegtem Ergebnis. Einteilung und Vortrag sind mehr aphoristisch und rhapsodisch, der Autor spricht längst nicht alles aus, obgleich er in der Bezeichnung der Symptome und vor allem in ihrer genauen sachlichen Belegung eine fast absichtsvolle, vielleicht sogar etwas preziöse Exaktheit an den Tag legt (die Anmerkungen sind geradezu eine Fundgrube und die vielen Zitate von berühmten und unberühmten Schriftstellern geben dem Text etwas erfrischend Quellenmäßiges, fördern nicht selten auch scharf aufklärende Sachverhalte zu Tage: am verblüffendsten wohl die Stelle bei Büchner, wie er sich Hamlets Kirchhofworte über das Schicksal des „Staubes“ im Sinne seiner Kraft- und Stoffüberzeugungen zurechtlegt). —

Natürlich ist der Überblick auch innerhalb der gewählten Zone nicht vollständig. Der Historismus, das Einbergen ganzer Jahrhunderterbschaften in die gute Stube des Gebildeten, wird als Phänomen nur vorausgesetzt, die eigentümliche „Verschämtheit“ der frühen Technik in dem Kapitel „Genre“ nur gestreift; Einzelzüge wie die Kostümleidenschaft, die grassierende Mode der Lebenden Bilder, der reisenden Sensationsgemälde („Die Lebensmüden“), würde man gern erwähnt sehen. Welch eine schrille Überschneidung, daß auch Manet's „Erschießung Maximilians“ als Wandergemälde in Schaubuden gezeigt worden ist! —

Aber Manet gehört nicht zum Plane des Buches. Wohl das Charakteristische, nicht aber das heute Repräsentative soll ja fixiert werden. Der Impressionismus, ebenso wie viele andere größte und nachhaltigste Erscheinungen, die gleichfalls in die zweite Jahrhunderthälfte fallen, werden mithin mit keinem Worte erwähnt. Aber im Grunde waren sie dennoch aus derselben „Mitte“ gewachsen, aus dem gleichen Holze geschnitzt. Sternberger überschreitet die gesetzten Grenzen in gewisser Weise selbst, wenn er manchmal auch Zitate der Führenden, Bahnbrechenden, eines Darwin, Helmholtz etwa, miteinbezieht. Gewiß war der Zeitstil in ihrem Denken, vor allem wo sie sich außerhalb ihres engsten Faches bewegten, sehr ausgeprägt. Aber im Entscheidenden reichte ihr Wesen, meist sehr im Unterschied zu Schülern und Nachfolgern, trotz dieser Gebundenheit ins Überzeitliche, ins Nie-Veraltende auf. Gegenüber der im Ganzen höchst zutreffenden Analyse, die uns Sternberger im Reiche des Durchschnittlichen vollzieht, muß man stets sich gewärtig halten, daß es auf d e n s e l b e n Grundlagen, ja innerhalb g l e i c h e r Schranken auch einen Durchbruch nach oben gegeben hat und daß diese Durchbrechenden mindestens ebenso kennzeichnend für das Jahrhundert gewesen sind, wie seine breite Trivialität — gerade w e i l sie so große Ähnlichkeit des „Stils“, (wenn auch eben nicht des W e r t e s!) mit dieser aufweisen.

Im Allgemeinen kann man die Spitzen-Persönlichkeiten und -Leistungen mit den Massenerscheinungen einer Zeit wohl in doppelter Weise verbunden und zugleich gegen sie abgesetzt denken. E n t w e d e r handelt es sich um Sublimierung, Veredlung und Erhöhung dessen, was eben in der banalen Mitte sich schon roh ankündigte. Ein Beispiel aus der Malerei. Wie hat der Maler Albert von Keller, jedenfalls in seinen kleinformatigen Bildern, das Salonmäßige, das „Huschende“, die „Edelblässe“ (um ein paar Kategorien Sternbergers zu benützen) über das Modisch-Gewöhnliche hinweggehoben in die Gültigkeit einer nicht veraltenden Qualität! Auch Wagners Tristan, sein Preis der Todesdämmerung, seine Tageslichtfeindlichkeit hat unverkennbare Beziehungen zu der von Sternberger sehr gut durchschauten

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0285
gefördert durch die DFG

Lichtscheu portièrenverhängter Fenster in den Salons der Makart-Zeit. Selbst Stefan George's „Algabal" mag den Böswilligen noch etwas an Palmengarten und Gaslichtzauber gemahnen. Aber immer: auf welch' anderer Ebene ist das alles vollzogen! Mit dem Durchstoßen nach oben war das Zeitliche nicht „überwunden", wohl aber „gerettet".

Wo es sich nicht um Sublimierung handelt, da ist man von der groben Mitte ausgegangen, indem man auf sie reagierte, indem man ihr Gegenteil setzte. Sternberger weist an einer glänzenden Stelle seines Buches selbst nach, wie Nietzsches Prunktableau von der schönen Renaissance-Bestie selbst nur „umgekehrtes Genre" ist. Nicht immer aber handelt es sich, und gerade bei Nietzsche, nur um eine gleichsam mechanische Umkehrung — öfter doch zugleich um eine wesenhafte Eroberung. Der erwähnte Impressionismus reagierte schon in den 60er Jahren mindestens in Frankreich genau auf das, was Sternberger in den Abschnitten „das störende Fenster", „Polychromie", „Künstler und Modell", „Harmonie im Auge", „Glanzlichter" mit so kühlem Witze festnagelt. Marées ist kaum zu denken ohne den Gegenpol und Widerpart eines Makart oder Piloty — als Ausgangspunkten seiner schöpferischen Opposition. Auch die Psychoanalyse eines Freud mit ihrer berüchtigten Übertreibung der sexuellen Motive ist, wie auch seine späteren Gegner (etwa ein C. G. Jung) betonen, zum Teil wohl als Gegenschlag gegen die irritierenden Verschleierungen und Verdrängungen, die falschen Veredlungen des 19. Jahrhunderts erklärbar, gegen seine sogenannte Verlogenheit (ein Ausdruck, den sich Sternberger schon ersparen konnte).

In seiner bewußten Bruchstückhaftigkeit, seiner berechneten Zufallsauslese, seinen mehr andeutenden Perspektiven gehört das Buch gewiß nur zu den „anregenden". Auch solche Bücher dürfen und müssen sein, erfüllen eine wesentliche Aufgabe — vorausgesetzt, daß sie mit so sicherer Meisterschaft gemacht sind wie das Sternbergersche Opus.

G. F. Hartlaub.

Hans Fiedler: Dome und Politik. Der staufische Reichsgedanke in Bamberg und Magdeburg. (Angelsachsen-Verlag, Bremen/Berlin 1937.)

Für die Betrachtung des vorliegenden Werkes in einer ästhetischen Zeitschrift bleibt eigentlich nur die mit dem Thema gegebene Problematik übrig. Um so mehr als diese in dem Werk selbst rein historisch und keineswegs stilgeschichtlich gelöst wird. Die Fragestellung lautet nicht so: in wieweit hat eine geschichtlich bedeutsame Zeit Einfluß auf Größe und Haltung des auf ihrer Grundlage sich entwickelnden Stils, sondern es läuft letzten Endes doch mehr auf die Benennung erhaltener Dokumente mit historischen Namen und auf die Verknüpfung der die Jahrhunderte überragenden Bauwerke mit geschichtlichen Persönlichkeiten hinaus. Nicht als ob an diesen Problemen vorbei gesehen wären, ihre Lösung ist im Gegenteil erstrebt. „In dem kaiserlichen Reiter zu Magdeburg aber zieht ein großes zu Ende gehendes Zeitalter die Summe seiner Leistungen. Es setzt seiner politischen Führerschaft, unter die sich ganz Europa gebeugt hatte, ein ragendes Monument. Das deutsche Nationaldenkmal des Mittelalters entsteht." Wäre diese Idee unabhängig von der Summe aller Einzeldaten wirklich zum Durchbruch gekommen, so wären wir am Ziel. In Wirklichkeit aber zeigt sich wie so oft hier die Tragik aller dieser Versuche, eine direkte Beziehung zwischen Politik und Kunstwerk herzustellen: die Schwierigkeiten häufen sich, statt sich zu verringern.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0286
gefördert durch die DFG

Bamberg und Magdeburg, die beiden Bollwerke gegen den Osten, beide lange Zeit gut staufisch, werden herangezogen als Steinwerdung kaiserlicher — gleichbedeutend mit staufischer — Gesinnung. Kann man sich aber angesichts der Deutung des Bamberger Weltgerichts dem Gefühl eines gewissen Unbehagens nicht entziehen, wenn wir plötzlich gezwungen sind, in den dargestellten Figuren nicht mehr allgemeine symbolische Gestalten, sondern historische Persönlichkeiten zu sehen, so bleibt ja die in beiden Städten auftauchende und geistig eigentümlich ähnlich gestaltete Reiterfigur zur Deutung auf ein erhabenes Ideal des kaiserlichen Gedankens schlechthin übrig! Widerspricht dieser Idee nun die Darstellung eines bekannten Staufers von vornherein? Gewiß nicht. Warum nicht — wenn von Porträtähnlichkeit sowieso keine Rede ist — ein kaiserlich-staufisches Ideal, gleichgültig, ob wir die dargestellte Figur nun wirklich Philipp von Schwaben — der längst tot war — oder Friedrich II. nennen sollen. Niemals hat irgend jemand gezweifelt, hier das Idealbild des Helden der Zeit zu sehen, selbst wenn die Deutung als Heiliger dem Mittelalter näher gelegen haben mag als die Darstellung eines Kaisers. Daß es eben auf die Deutung garnicht ankommt, daß mit ihr überhaupt gar keine Erklärung gegeben ist, das aber sehen wir in Magdeburg. Denn hier machen die stilistischen Merkmale die Errichtung einer staufisch gemeinten Figur in einer völlig unstaufisch gesinnten Umgebung doch überaus merkwürdig. Es geht aber nicht an, diese stilistischen Merkmale ohne weiteres beiseite zu schieben und den Reiter vorzudatieren, da dadurch unser Verständnis und die historische Einbettung anderer Kunstwerke, die uns in gleicher Weise am Herzen liegen, aufs schwerste erschüttert würde.

Läßt man sich eine Datierung des Magdeburger Reiters, der einer völlig anderen Stilstufe angehört als sämtliche Bamberger Werke, auf das Jahr 1235 nur schwer gefallen, also an die äußerste Grenze der mit Albrecht von Käfernburg (gest. 1232) erlöschenden staufischen Parteinahme, so begreifen wir nicht, wie man in diesem letzten Zeitpunkt, also gerade in den Jahren äußerster finanzieller Verwirrung, nach dem Tode des Erzbischofs auch noch die offenbar doch gleichzeitigen Portalskulpturen unterbringen will. Wenn es später der finanziellen Wirrsale wegen so unmöglich ist, überhaupt an irgend eine Arbeit am Dom zu denken, wie dann gerade auch nur eine Aufstellung oder Ablieferung in diesen Jahren, wo alles drunter und drüber ging. In Wirklichkeit kommen in dem Werk unseres Verfassers die klugen und törichten Jungfrauen recht schlecht weg, ja sie werden kaum gelegentlich gestreift. In dem so mühsam konstruierten Jahr der Errichtung des Reiters — in dessen unmittelbarer Nähe man sie doch suchen würde — finden sie begreiflicherweise keine Erwähnung, gegen ihre Ansetzung aber in frühere Zeit (1221—32) erheben sich derartige Bedenken, daß sie nur mehr beiläufig, keineswegs ihrer Bedeutung entsprechend, Erwähnung findet. Mit der Datierung der klugen und törichten Jungfrauen aber steht und fällt die Hypothese von der Staufer-persönlichkeit des Magdeburger Reiters. Glauben wir an eine Datierung der Bamberger Plastik um 1320—30 — und sie ist durchaus nicht von der Hand zu weisen — so fallen der Reiter in Magdeburg und die Jungfrauen in die Mitte des Jahrhunderts, also in eine für Magdeburg nicht mehr staufische, sondern päpstliche Gesinnungsperiode.

Wir sehen: Kunstwerk und Politik haben sich in so enger Verknüpfung nichts zu sagen. Sind sie nicht beide auf die allgemeine Weltanschauung, von der sie gemeinsame Wurzeln beziehen, bezogen, so verbleibt uns meistens fast nichts als Dinge, wie etwa die Fratze des sog. Mörders Philipps von Schwaben, Otto von Wittelsbach, dessen Gesicht der Ewigkeit zu erhalten wir nicht die geringste Ursache haben. Vielleicht tuen wir hier besser, in der doch wahrlich außergewöhnlichen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0287
gefördert durch die DFG

Übereinstimmung des Bamberger Reiters mit dem „Philipp Auguste" der Reimser Kathedrale — der aber wohl später entstanden ist als der Bamberger Reiter — mit Rosenberg den Finger auf die damals noch bestehende rassische Gemeinschaft zu legen, in der ja auch das Staufer-Ideal seine restlose geschichtliche Erfüllung finden würde. Das Kunstwerk überliefert uns nur Menschheitsträume und streift allen Zufall des Geschehens nach Möglichkeit ab.

. Schwerin. Margarete Riemschneider-Hoerner.

Carl Siegel: Nietzsches Zarathustra. Gehalt und Gestalt. Verlag von Ernst Reinhardt, München 1938.

Unter den Wegen, welche ins tiefste Innere des Nietzsche'schen Hauptwerkes führen, ist der Weg der ästhetischen Fragestellung gewiß einer der aussichtsvollsten. — Siegel hat ihn in der vorliegenden Schrift mit Behutsamkeit, aber auch mit beharrlicher Energie zu beschreiten versucht. Oder, genauer gesagt — wie es der Verfasser in der Einleitung formuliert — der „Zarathustra" läßt sich nur verstehen, wenn er „als Kunstwerk (Dichtung) mit philosophischem Gehalt oder als Gedankenwerk in künstlerischer Gestalt" erfaßt wird. „Gestalt und Gehalt sind in diesem Werke nicht zu trennen, sie erhellen einander wechselseitig." Darum muß uns eben die Gestalt, der künstlerisch-ästhetische Aufbau des Zarathustrawerkes „den Schlüssel in die Hand geben, auch seinen Gehalt aufzuschließen" (S. 10). D. h.: der „architektonisch-musikalische Aufbau" — an den Siegel glaubt — muß uns den Eingang eröffnen in den „Ideenzusammenhang, in den philosophischen Gehalt." — Es zeigt sich demgemäß bei näherer Analyse, wie das, was ästhetisch wirksam ist, zugleich dem Gedanklichen zugute kommt: „Ein nicht geradliniges Fortschreiten, vielmehr erstes Hinstellen von Hauptpunkten, dann erst ein Verbinden dieser, ein Wiederzurückkommen auf jene und näheres Ausführen — das alles dient zur Erhellung des Gedanklichen und Erleuchtung des Verständnisses. Bringt aber zugleich so bedeutsame ästhetische Momente mit sich, wie reizvolle Abwechslung, starke Kontraste, ja Überraschung, aber auch Wiederholung, ferner Spannung und spätere Erfüllung und Lösung derselben, wiederholtes, nur leises Anklingen verschiedener Motive, die erst später thematisch durchgeführt oder zu anziehender Verwebung gebracht werden. So entsteht vor allem auch eine musikalisch-architektonische Gliederung des Ganzen, bezw. der Teile, in die verschiedenen Stücke, der eine Gliederung des darzubietenden Gedankeninhalts parallel geht. Dem entspricht es ferner, daß auch im einzelnen ästhetisch besonders wirksame Stellen, und ebenso vom Künstler Nietzsche mit besonderer Liebe gestaltete Stücke oder einzelne Teile solcher, zugleich Stellen und Stücke im Gedankenwerk darstellen, die entweder selbst Anschauungen von ausgezeichneter philosophischer Bedeutung darstellen, oder aber solche unmittelbar einleiten und vorbereiten" (S. 17).

In dieser ästhetisch-gedanklichen Interpretation des Werkes muß nun, nach der Meinung des Verf., das Symmetrieprinzip an allererster Stelle stehen! (Das Recht zu dieser speziellen Betrachtungsweise wird in den Anmerkungen ausführlich zu begründen versucht: vgl. S. 180 f.). Die Bedeutung der Symmetrie in „Zarathustra" erweist sich aber als eine dreifache, nämlich als ästhetische, didaktische und thematische. Von besonderem Interesse ist dabei das thematische Moment: es betont 1. den gedanklichen Bezug (vielfach Gegensatz) symmetrisch gelagerter Glieder, hebt 2. die gedankliche Bedeutung der „Mittelglieder" hervor und erhellt 3. den Zusammenhang durch die eindrucksvolle Reziprozität der „Randglieder" (S. 170).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0288
gefördert durch die DFG

Andere ästhetische Darbietungsmittel (Rhythmisierung, Wort- und Klangspiele, Bilder, Gleichnisse u. a.) helfen jene sinnlich-gedankliche Wirkung noch wesentlich verstärken (S. 172 ff.). All das wird von Siegel mit großer Feinfingerigkeit herausgelöst.

Um nun wenigstens an einem konkreten Beispiele zu zeigen, wie der Verf. seine Aufgaben zu lösen und in den ästhetisch-gedanklichen Aufbau von Nietzsches Hauptwerk einzudringen sucht, sei hier nur (in etwas gekürzter Form!) das Ergebnis seiner Analyse des Teiles drei des „Zarathustra" mitgeteilt (S. 101 f.). — Wir hätten da, nach Siegel, folg. Gruppierung vorzunehmen:

$$\underbrace{1\ 2\ 3}_{A} \quad — \quad \underbrace{4\ 5\ 6}_{B} \quad — \quad \underbrace{7\ 8\ 9}_{C} \quad — \quad \underbrace{10\ 11\ 12}_{B'} \quad — \quad \underbrace{13\ 14\ 15\ 16}_{A'}$$

— der folgende Legende beigegeben wird: „Im Hinblick auf den philosophischen Gehalt entsprechen sich die symmetrisch gelagerten Gruppen A, A′ und ebenso B, B′. In Gruppe A tritt die „Ewige Wiederkehr" als Traumgesicht auf, in A′ als Verkündigung, in beiden also als die neue Lehre. In Gruppe B die Lehre von Zufall und Wille, in B′ die Moral des Lebens, in beiden also werden früher vorgetragene Lehren wieder aufgenommen. In der Mittelgruppe C die Einsamkeit Zarathustras als Verlassenheit und als Geborgenheit. Beachtenswert ist, daß die eigentlich lehrhaften Stücke in den drei ersten Gruppen je das Mittelstück, in den zwei letzten die Randstücke sind".

... In ganz ähnlicher Weise zergliedert der Verf. auch die anderen Hauptstücke des Werkes, wobei er selbst die kleinsten Einzelheiten nicht vernachlässigt.

Ist nun die — hier natürlich nur ganz dürftig skizzierte — formalistisch-ästhetische Grundauffassung des Verf. gerechtfertigt?

Für jeden aufmerksamen Leser des Buches, der das erste Befremden über diese immerhin ungewöhnliche Theorie abgeschüttelt hat, gewinnt sie, glaub' ich, immermehr an Wahrscheinlichkeit. Sie erweist sich vor allem als fruchtbar: sie gibt dem „Zarathustra" als Ganzem eine früher vermißte Lebendigkeit und Einheitlichkeit der Linienführung; sie nimmt ihm das Bröckelige; und manche bisher dunkel scheinende Stellen werden durch sie in erstaunlicher Weise beleuchtet. — Dem gegenüber bedeutet es nicht allzuviel, wenn Siegel, wie ich fast vermuten möchte, die von ihm vorausgesetzte „Kontrapunktik" im Zarathustra (wenn ich mich so ausdrücken darf!) hin und wieder ein klein wenig überspannt: das sind die leichten Übertreibungen, von der sich kein „Entdecker" frei zu halten vermag. So würde ich einzelne unter den von ihm rein ästhetisch gewertete Raumanordnungen im Zarathustratext überhaupt nicht artistisch auffassen, sondern sie — dem reinen Zufall gutschreiben, andere wieder rein charakterologisch, soziologisch, hin und wieder sogar rein pathologisch interpretieren: doch fehlt hier der Raum zu einer eingehenden Kritik, wie ja auch die fein verzweigten Gedankengänge des Verf. vielfach das Gebiet der Ästhetik weit hinter sich lassen.

Übrigens dürfte sich der eigenartige und hohe Wert dieser Schrift wohl nur jenen Lesern völlig erschließen, die zu ihrer Lektüre außer einer bereits erworbenen, intimeren Kenntnis des Dichterphilosophen auch noch die redliche Absicht mitbringen, den mitgeteilten und besprochenen Ideenfolgen und Bilderreihen auch noch im Original selbst hingebungsvoll nachzugehen.

Denn Siegels Erläuterungsschrift hält, wie mir scheint, ziemlich genau die Mitte zwischen einer rein systematischen Analyse und einem richtigen, fortlaufenden Kommentar! Gerade durch diese etwas aparte Form ist sie aber besonders geeignet, den ernsthaft um das Verständnis Nietzsches Ringenden eine „via regia" in das Hauptwerk des großen Individualisten zu eröffnen!

Karl v. Roretz, Wien.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0289
gefördert durch die DFG

Werner Jakstein: Landesbaumeister Christian Friedrich Hansen, der nordische Klassizist. Studien zur Schleswig-Holsteinischen Kunstgeschichte. Herausg. v. Landesdenkmalamt und der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte. Bd. 2. Neumünster i. H. Karl Wachholtz-Verlag 1937.

Mit diesem Buch hat der bekannte Altonaer Baumeister und verdiente Architekturforscher seinem großen Berufsgenossen das ihm gebührende Denkmal gesetzt. Christian Friedrich Hansen, dessen Bedeutung bisher nur in Dänemark, kaum aber in Deutschland gewürdigt worden ist, gehört zu den hervorragendsten Vertretern der klassizistischen Baukunst. Wenn Jakstein freilich sagt, daß seine in Schleswig-Holstein errichteten Bauten fast nur in Skandinavien bekannt seien, so ist das etwas übertrieben, da bereits 1935 Peter Hirschfeld in seinem grundlegenden Werk über „Schleswig-Holsteinische Herrenhäuser, Gutshöfe und Gärten des 18. Jahrhunderts" — das seltsamerweise nur einmal in unwesentlichem Zusammenhange genannt wird, — ausdrücklich auf Hansens umfangreiche Tätigkeit in der deutschen Nordmark hingewiesen hat. Während aber Hirschfeld seiner Aufgabe gemäß nur die Herrenhäuser behandelt, dehnt Jakstein seine Untersuchung auf alle Bauten Hansens in Schleswig-Holstein aus. Nach einem kurzen Abriß über das Leben des väterlicherseits aus Nordfriesland (Husum) stammenden Künstlers, das einen beneidenswert geraden Aufstieg vom jungen, preisgekrönten Anfänger über den vielbeschäftigten Landesbaumeister der ehemaligen Herzogtümer zum gefeierten Direktor der Kopenhagener Akademie zeigt, wendet sich Jakstein den Bauten in und bei Altona zu. Sehr gut wird hier der siegreich eindringende Klassizismus als die neue künstlerische Bewegung geschildert, gegen die sich das alte bodenständige, aber bereits verfallende Handwerkertum erfolglos zur Wehr setzt; anschaulich wird die Bedeutung Altonas als Pflegestätte geistiger und gesellchaftlicher Kultur herausgearbeitet. Ihren edelsten Ausdruck hat diese vornehme bürgerliche Kaufmannskultur in den im Geiste Palladios geschaffenen Bauten Hansens gefunden, und die „Palmaille" in Altona ist noch heute eines der eindrucksvollsten Beispiele klassizistischer Stadtbaukunst. Unter den noblen Villen der Elbchaussee finden sich bis ins Letzte — auch im Innern — durchgefühlte Meisterwerke wie die Landhäuser der Brüder Goddefroy, das Gartenhaus Baur oder das später leider bis zur Unkenntlichkeit entstellte Haus des „Courtmasters" der englischen Kaufleute in Hamburg, John Blaker. Am reinsten offenbart sich Hansens Meisterschaft vielleicht in seinen schlichten, schmucklosen Bauten, wie in dem einstöckigen, der Marschlandschaft harmonisch angepaßten Herrenhause Krummendiek oder in der — heute leider völlig verschandelten — Landesheilanstalt bei Schleswig, die sich durch die feine Ausgewogenheit der Baumassen auszeichnete. Drei Städten der deutschen Nordmark: Husum, Neumünster und Krempe hat Hansen durch seine schlichten Kirchenbauten mit den charakteristischen Kuppeltürmen einen besonderen Akzent verliehen. Wenig ergiebig ist nur das Kapitel über seine Lübecker Tätigkeit sowie über das Schaffen des Hansen zeitweilig eng verbundenen Lübecker Klassizisten Lillie, über den von Welck grundlegende Forschungen in einer (ungedruckten) Dissertation und einer Abhandlung über das Behnhaus in Lübeck (in der Zeitschr. f. Lüb. Geschichte Bd. XXVII) niedergelegt hat, die dem Verfasser entgangen sind.

Ein weiteres Kapitel bringt eine von feinem künstlerischem Verständnis getragene Würdigung der Bauweise Hansens, deren Eigenart klar umrissen wird. Allerdings leidet diese Charakteristik daran, daß die großen Bauten Hansens in

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0290
gefördert durch die DFG

Kopenhagen zu wenig berücksichtigt sind. Da sich Jakstein ausdrücklich die Aufgabe gestellt hat, dem deutschen Volk, dem die dänische Literatur über Hansen schon aus sprachlichen Gründen schwer zugänglich ist, das Bild des führenden nordischen Klassizisten zu zeichnen, wäre eine ausführlichere Übersicht über Hansens Tätigkeit in Dänemark mit Abbildungen der wichtigsten Bauten erforderlich gewesen! Sehr dankenswert sind dagegen die kenntnisreichen Betrachtungen über die neuere dänische Baukunst bis Harsdorff sowie über Hansens Einfluß im Norden. Bemerkenswert ist der Versuch, Hansens Stilformen z. T. von der wenig beachteten bürgerlichen Architektur Venedigs abzuleiten; auch die englischen Anregungen werden gestreift, wobei Jakstein immer wieder die selbständige Verarbeitung der fremden Einflüsse betont. Als romantischer Klassizist erweist sich Hansen in der ungemeinen Beweglichkeit der Fantasie, die ihn „zu einer bis dahin unbekannten mannigfaltigen Charakterisierung der Bautypen befähigt". Ganz dänisch ist das verhaltene Temperament und die feinfühlige Gestaltung der Einzelformen, echt bodenständig wirkt die eigentümliche Lagerung der Bauten.

Die sorgfältige, vorzüglich ausgestattete Arbeit ist ein wesentlicher Beitrag zur Geschichte der klassizistischen Baukunst, der eine lang bestehende Lücke ausfüllt. Bei der 2. Auflage, die wir dem Buche recht bald wünschen, sollte ein Literaturverzeichnis sowie ein Personen- und Sachregister angefügt werden.

Walter Passarge.

„Kunst und Künstler Westfalens. — Aus Werk und Nachlaß des Dr. Heinrich Ossenberg." Herausgegeben von Carl Louis, Münster i. Westf. (Aschendorff) 1936.

Im Sommer 1935 ist der in Hamm in Westfalen lebende westfälische Kunstschriftsteller Heinrich Ossenberg, eben erst fünfunddreißigjährig, verstorben. Aus Werk und Nachlaß hat der ihm nahestehende Carl Louis eine Auslese getroffen, die unter dem kennzeichnenden Titel: „Kunst und Künstler Westfalens" die im Schrifttum des Tages verstreuten, wesentlichsten Aufsätze des als Kunstberichterstatter 1925—35 vielseitig Tätigen sammelt. So wird hier der uns so häufig bedrängende Wunsch nach einer Zusammenfassung der verstreuten kleinen Arbeiten unserer besten Kritiker und Essaysten einmal erfüllt.

Zweierlei vermag an dieser Sammlung für die allgemeine Kunstwissenschaft von Anregung sein: Einmal die enge Bindung und Bemühung um das landschaftsgebundene Stammestum, die heute als Aufgabe der Literaturwissenschaft (Nadler) und Kunstwissenschaft (Pieper, D. Frey) im Vordergrund stehen; sie lassen als Leitmotiv aller Umschreibungen Ossenbergs den Stammescharakter einzelner Landschaften, gespiegelt in der Kunst ihrer Vergangenheit und Gegenwart, die Wechselbeziehung von „Kunst und Heimat" erscheinen. „Heimat ist das Erbe, das Überkommene — die Substanz, die wir neu ausformen, welche wir erhalten haben, um sie weiter zu geben." Von diesem Gesichtspunkt aus erfährt die Wiesenkirche in Soest eine deutende Beschreibung; ähnlich sind die Kirchen der Stadt Hamm — deren Inventarband gleichfalls von Ossenberg bearbeitet worden ist — behandelt; unter den Künstlern der Gegenwart ist es vor allem der 1915 bei Langemarck gefallene, erst 24jährige Wilhelm Morgner aus Soest, um dessen Werkdeutung sich Ossenberg immer wieder aus verwandter Anlage bemüht; weiter erfahren der Westfalen als Wahlheimat kürende Christian Rohlfs und der Münsteraner Bernhard Pankok Deutungen vom landschaftlichen Lebensraum her, auch dem Ostpreußen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0291
gefördert durch die DFG

Lovis Corinth ist eine stammesgeschichtlich aufschlußreiche Würdigung gewidmet. Doch sind geschichtliche Kunst und Gegenwartsschaffen nie methodisch getrennt, sondern in ihren durchgehenden Charakterzügen hier wie dort eng verschwistert dargestellt; somit ist hier schon in zahlreichen Einzelansätzen das Beharrende in der Kunst Westfalens, der überzeitliche „Raumstil" (in der Begriffsprägung Paul Piepers) sichtbar zu machen versucht. Es wäre unbillig, wenn über der heute mit volleren Registern einsetzenden Raumforschung diese zeitlich oft weit zurückliegenden Präludien Ossenbergs über dasselbe Thema ganz in Vergessenheit gerieten.

Zum Zweiten vermag für die Kunstwissenschaft die Form der hier 1925—35 geübten öffentlichen Kunstbetrachtung von Anregung zu sein. Sie übt nicht Kritik, sondern gibt Beschreibung und Deutung; Dichtung und „Versuch" liegen auf ihrem Wege. Daß trotzdem genaue begriffliche Festlegungen und fast systematisch strenge Gegensatzpaare jeweils das Rüstzeug seiner Bild- und Werkbetrachtung wie seines Denkens überhaupt bilden, dürfte bei einem philosophisch geschulten Geist wie Ossenberg, der eine Dissertation über „Die Achtung als Grundlage der Kant'schen Ethik" schrieb, vorauszusetzen sein. — Als heute seltene Beispielsammlung einer eigenschöpferischen, über den Tag hinaus wertvollen „Kunstkritik", als Beschreibung der treibenden Kräfte eines Volkstums in seiner Kunst, in Anlehnung an ältere Tradition deutscher Kunstbetrachtung, geübt in einer Zeit des Überwucherns begrifflicher Spekulation und weitgehender Ablösung vom Wurzelboden des Stammestums im Kunstschrifttum, dürfte diese Lese beispielhaft für die geforderten Aufgaben der Gegenwart sein.

Greifswald. Ludwig Rohling.

Fritz Novotny: Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive. Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien 1938. VIII u. 214 S. m. 56 Abb. auf 33 Taf. 8°.

Der Doppeltitel des Buches kennzeichnet eine doppelte Aufgabe. Aus der fortschreitenden Abnahme perspektivischer Gestaltungsmittel im individuellen Schaffen des modernen Begründers einer neuartigen Naturauffassung glaubt der Verf. wesentliche Erkenntnisse für die Abbaustufen der Linearperspektive in der allgemeinen malerischen Kunstentwicklung seit Tizian gewinnen zu können. Der Berichterstatter wird am besten tun, der in zwei klar gesonderte Teile zerfallenden Betrachtung vor aller Kritik in möglichst getreuer Wiedergabe der hauptsächlichen Beobachtungen und Feststellungen zu folgen, was freilich ihrer Ausführlichkeit gegenüber in der hier gebotenen Kürze kein Leichtes ist. Lassen wir uns also zunächst über die wegweisende Rolle unterrichten, die Cézanne wie kein anderer für den besagten Gestaltungswandel dank seiner Zwischenstellung zwischen dem Impressionismus und der abstrakten (bzw. kubistischen) Malerei zuerkannt wird. In der umfangreichen kunstwissenschaftlichen Literatur über ihn glaubt N. trotzdem die Frage nach den Grundvoraussetzungen seiner Raumgestaltung noch nicht hinreichend geklärt zu sehen und sie an seiner Landschaftsmalerei mit vergleichenden Seitenblicken auf andere Bildgattungen, wie Stilleben und Porträt, am leichtesten erhellen zu können. In den Brennpunkt der Untersuchung rückt dabei zwangsläufig sein Verhalten zur wissenschaftlichen Perspektive, die er ebenso wenig völlig aufgibt wie der Impressionismus, die jedoch in seiner Naturwiedergabe viel von ihrer Wirkung zugunsten anderer Darstellungsmittel, vor allem der Farbe, einbüßt und

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0292
gefördert durch die DFG

eine Umbildung erfährt. Die Erklärung dafür sucht der Verf. im 1. Teil aus der Wahl der Motive, der Bestimmung des Bildausschnitts, der Art der Beleuchtung u. a. Gestaltungsabsichten herauszuarbeiten.

Aus umfassender Kenntnis der zahlreichen einschlägigen Werke Cézannes wird zunächst festgestellt, daß von einer Bevorzugung bestimmter Landschaftsräume als Bildmotive keine Rede sein kann. Ihre Auswahl aus der abwechslungsreichen südfranzösischen Naturumgebung ist von anderen z. T. zufälligen und äußeren Umständen bedingt. Nicht einmal der oft dargestellte eindrucksvolle Mont S. Victoire spielt als Raumkörper eine sich gleich bleibende Rolle. Es fehlt durchaus an einem einheitlichen Raumschema des Landschaftsaufbaues, wie es z. B. die niederländische Hochlandschaft der holländischen Malerei des XVII. Jahrhunderts geliefert hat. Selbst die Vorliebe für stereometrische Vereinfachung der Massen übt ebenso wenig Einfluß auf die Wahl des Bildvorwurfs wie auf die Abbildtreue. Diese erweist sich sogar durch den durch Abbildungen veranschaulichten Vergleich einiger von Cézanne wiedergegebenen Naturansichten mit photographischen Aufnahmen, die französischen Forschern zu verdanken sind, als erstaunlich groß. Seine Optik weicht wenig von der ihrigen ab und enthält kaum stärkere Verkürzungen, als sie der Apparat erzeugt. Dank solcher Abbildtreue ließ sich der von ihm eingenommene Standpunkt trotz der langjährigen Zwischenzeit meist leicht wiederfinden. Die Annahme (Johnsons), daß die Naturähnlichkeit durch die formale Gestaltung oft eine beträchtliche Einbuße erlitten habe, entbehrt mithin der Berechtigung. Gegenüber der Motivwahl bedeutet die Begrenzung des Bildausschnitts schon eine gewisse künstlerische Entscheidung, da sie in Verbindung mit der Einnahme des höheren oder tieferen Standorts für die subjektive Perspektive in hohem Grade mitbestimmend ist, was sogar für die niederländischen Landschaftsmaler gilt. Cézanne bleibt in dieser Hinsicht vielseitig und vermeidet nur (im Gegensatz zu Jenen) einen sehr tiefen Ausblick mit hohem Himmelsgrund. Auch überwiegen bei ihm geradsichtige Planschichtungen vor Schrägsichten außer etwa bei Straßenbiegungen. Bezeichnend ist aber für ihn eine gewisse Verengung der Normalsicht, die besonders den Eindruck der Fernlandschaft nicht unwesentlich verschiebt, so z. B. die des Mont S. Victoire im Titelbilde. Das Bildrechteck umschließt dann weniger als das natürliche Blickfeld, während dieses bei van Gogh eine Erweiterung des Landschaftspanoramas innerhalb des ersteren erfährt. Dazu kommt bei Cézanne die Neigung, den Fernblick im Vordergrunde zu verstellen, wie den Zugangsweg in Waldstücken bei dem Château Noir (Abb. 1 u. 33—36).

Mit diesen Bestrebungen gehen nun gewisse Abschwächungen der Linearperspektive Hand in Hand, nicht nur der schrägen Flucht von Tiefenlinien, wie z. B. ein Vergleich des Bahndurchgangs bei Arles mit dem gleichen Bildvorwurf bei van Gogh, der sie übersteigert, und der photographischen Aufnahme (Abb. 17—19) lehrt, sondern auch die Vereinfachung von Krümmungen der Straßenbiegung, die Streckung von Winkeln und die Dehnung von Umrissen, wie sie auch im Stilleben vorkommt. Darin weicht Cézanne von der impressionistischen Malerei ab, in der das perspektivische Gerüst unverändert bleibt und nur verschleiert wird. Auch von Cézanne wird es nicht gänzlich aufgegeben, verliert aber seine Strenge („Exaktheit"). Zu den Abweichungen gehört die Vernachlässigung der Untersicht sowie die Abschwächung des Tiefenzuges. Als umfassendes Gestaltungsgesetz wirkt sich überhaupt das Bestreben der Minderung der Kontraste aus, sogar zwischen Nah und Fern mittels der Verkleinerung näherer Raumkörper. Der Vordergrund verliert durch schwächere Betonung und flüchtigere Gestaltung sein Übergewicht

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0293
gefördert durch die DFG

bis zum Absinken, was ein Näherrücken des Mittelgrundes im Eindruck bewirkt. Seine Kulisse hat mehr rahmende als raumzeugende Bedeutung und bleibt nur erhalten, wo sie der Kontrastverringerung oder zur Verdeutlichung der Niedersicht von oben dient. In anderen Fällen steht der horizontale Vordergrundstreifen manchmal wie bei der Ansicht des Mont S. Victoire vom Wege zwischen dem Jas de Bouffon und Montbriand (Abb. 24) nur in losem Zusammenhange mit der Naturaufnahme. Eine weitere Folgeerscheinung der Verkürzung von zusammenlaufenden Fluchtlinien besteht im Aufklappen horizontaler Ebenen in die Draufsicht und der Ausrichtung (bzw. „Zurückpressung") vertikaler perspektivischer Schrägansichten zur frontalen. Dagegen findet eine Umgestaltung des Naturvorbildes aus Kompositionsabsichten nur in sehr engen Grenzen statt, wie z. B. in der romantischen Landschaftsmalerei durch Angleichung rahmender Vordergrundsmotive an die Hauptrichtungen des Bildaufbaues. Die Hinzufügung von Ergänzungslinien dient jedoch meist der Herstellung einer orthogonalen Bildstruktur (auch in Schräglage) ohne Beeinträchtigung der Abbildtreue. Aus dem Gegensatz solcher Wirklichkeitsnähe und den festgestellten Abweichungen von der „natürlichen" Perspektive versucht der Verf. nunmehr die allgemeine Gesetzmäßigkeit der Raumbildung Cézannes abzuleiten. Maßgebend erscheint für sie einerseits die Vereinfachung der gegenständlichen Einzelformen in summarischer Wiedergabe, andererseits vor allem die weitgehende Beschränkung (Reduktion) des Vordergrundes und die Abschwächung der Kontraste. Daraus ergibt sich als grundlegende Gestaltungsabsicht die geklärte Darstellung des Raumgehalts der Landschaft in seiner körperhaften Begrenzung, m. a. W. ihrer Grundform. Um dieses Schema der Landschaftserscheinung durch das Farbengefüge auf die Fläche zu bannen, bedarf es eines Ausgleichs zwischen ihr und den künstlerischen Gestaltungskräften, dem die Perspektive mit ihrem Richtungszwang die größten Schwierigkeiten bereitet. Cézannes Optik erstrebt eine ganz andere Lösung, als sie der impressionistische Illusionsraum darstellt. Er setzt den Bildraum unmittelbar aus flächenhaften Gebilden zusammen, deren Struktur an Reliefwirkung streift und verleiht der Fläche dadurch eine im Ganzen noch nie zuvor erreichte Körperhaftigkeit. Gleichwohl bleibt der Tiefengehalt dieses Darstellungsraumes für die Vorstellung erhalten. Die objektive Wirkung desselben beruht auf der abstrakten frontalen Raumauffassung im Großen und der eigenartigen Bildstruktur im Kleinen. Die Bildfläche bedeutet die verwirklichte („realisierte") Sehebene und besitzt eine durchgehende Gleichwertigkeit (Homogenität) in allen Teilen, da die Einzeldinge trotz der modellierenden Kraft der Farbflecken keine Selbständigkeit gewinnen. Damit geht die Spannungslosigkeit der Linien Hand in Hand, die nur noch als Grenze der verschiedenen Farbflächen wirken, dank der Entwertung der Umrisse mittels wechselnder Stärke, Unterbrechung oder Zersplitterung (bzw. Vervielfältigung), wenngleich der Raumaufbau dadurch an Klarheit verliert, wie im Stilleben (Abb. 42 u. 45). Am deutlichsten offenbart sich die bisher noch unbeachtet gebliebene Umwertung der Linie zu begrenzenden Umrissen in den Zeichnungen und Aquarellen, in denen durch die Verteilung von begleitenden Farbstreifen und -flecken, welche die beabsichtigte Verdichtung und Erhellung des Farbauftrags in den entsprechenden Gemälden andeuten. In dieser Bildstruktur erblickt der Verf. das Ergebnis einer zwischen dem gegenständlichen und Raumgehalt der Außenwelt und der räumlichen und farbigen Abstraktion bestehenden Wechselwirkung und nicht etwa einer subjektiven (expressionistischen) Anschauungsweise, ebenso wenig wie einer unmittelbaren (impressionistischen) Wiedergabe (Projektion) des Seheindrucks. Vielmehr nimmt das lebendige Raumgefüge bei ihm infolge des Verzichts auf das Medium der lichterfüllten Atmosphäre

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0294
gefördert durch die
DFG

einen grundverschiedenen Ausdruck an. Die Stimmung der Landschaft beruht daher wie die des Porträts nur noch auf dem Gefühlston der Farbe, wie auch deren Kontraste eine Abschwächung erfahren. Ihre Tonwerte werden derart ausgeglichen, daß sie durch die Abstufung der Helligkeit einer reliefmäßigen Beleuchtung dienen, in der sich die hellsten Stellen dem Auge als die nächsten aufdrängen. Diese abstrakte, gleichsam apriorische Raumauffassung, deren Grundeigenschaften der räumliche und körperhafte Zusammenhang (Continuität und Homogenität) sind, gewinnt der noch durch die gleichmäßige Darstellungsform und ihre Bindung an die Bildfläche eine lebhaftere Anschaubarkeit als die impressionistische. Sie steht nicht im Widerspruch mit der natürlichen Perspektive, es fehlen ihr nur die stärkeren perspektivischen Reize, die der Impressionismus bewahrt, — nicht nur die Bewegungsempfindungen hervorrufenden Fluchtlinien der Umrisse, sondern auch der Tiefenzug von Wegen und Alleen (wie in Abb. 37), der Größengegensatz von Nah und Fern (bzw. des Abstandes) u. a. m. beruhend auf der Verengung des Blickfeldes. Dazu kommt die vereinfachende Rückbildung der gegenständlichen Gebilde und die Ersetzung des perspektivischen Liniengerüsts durch die „Strukturadern" der Bildgestaltung. Aus alledem ergibt sich aber die Kernfrage, ob und wozu diese überhaupt noch der Perspektive bedarf. N. beantwortet sie dahin, daß sie nur noch als andeutendes Raumschema für die Auseinandersetzung der Gestaltungskräfte mit dem Naturvorbilde dient, aus der seine Wiedergabe im abstrakten raumkörperhaften und farbigen Bildgefüge hervorgeht. Die Linearperspektive verliert damit ihre selbständige Bedeutung und bleibt nur noch eine Vorbedingung des Gestaltungsvorgangs.

Aus analogen Voraussetzungen findet endlich auch Cézannes Verhalten zur Beleuchtung und zur Farbe verständnisvolle Erklärung. Der Verf. lehnt die von anderer Seite ausgesprochene Annahme, er habe seine provenzalischen Landschaften bei zerstreutem Licht eines bedeckten Himmels gemalt, auf Johnsons Feststellung fußend, daß sie ihrer Farbengebung nach Sonnenbeleuchtung erkennen lassen, ab. Gewisse scheinbar dem widersprechende Eigentümlichkeiten, wie vor allem die Vermeidung scharf begrenzter Schlagschatten, stellen kein Darstellungs-, sondern ein Gestaltungsproblem dar. Es handelt sich auch dabei um Erscheinungen, welche den Eindruck des einheitlichen raumkörperlichen Zusammenhanges und der gleichmäßigen Farbfestigkeit beeinträchtigt hätten. Im Gegensatz zum Impressionismus verzichtet daher Cézanne auf die Wiedergabe der lichterfüllten Atmosphäre mit ihren Stimmungswerten sowie auf die Luftperspektive. Er nimmt dem Licht seine elementare (substanzielle) Wirkung und bewahrt nur seine objektiven Erscheinungswerte in der Farbe unter Vermeidung lebhafter Kontrastreize. So ist auch der Schatten nur ein Farbfleck neben anderen. Es wäre ebenso verfehlt, Cézannes Farbengebung aus der unmittelbaren Wiedergabe der Beleuchtung wie aus einem völlig freien oder gar subjektiven (expressionistischen) Schatten mit den Farbwerten deuten zu wollen. Sie ist vielmehr für ihn vor allem ein Gestaltungsmittel, und zwar das allerwichtigste im übersetzten Gesamtbild der Wirklichkeit. Ihre Abwandlung (Modulation) ergibt sich aus ihrer Eigengesetzlichkeit, deren oberstes Gesetz der Farbzusammenhang ist. Im einzelnen ist daher weder die gegebene Gegenstands- noch die (atmosphärische) Beleuchtungsfarbe maßgebend. Cézannes Farbe ist weniger eine gesehene als eine vorgestellte. Sie entsteht aber aus Sinneserlebnissen (sensations colorantes) vor der Natur. Gegenständliche und Gefühlswerte werden erst durch den Beschauer aus ihr herausgelesen (bzw. eingefühlt). In diesem eingeschränkten Sinne kann man von einem freien Kolorismus bei Cézanne sprechen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0295
gefördert durch die DFG

Im letzten Abschnitt des 1. Teils versucht der Verf. den entwicklungsgeschichtlichen Verlauf der Entwertung der Perspektive in seinen Hauptwendungen darzustellen. In der Frühzeit lassen sich bereits Abweichungen, aber noch keine gewaltsamen Änderungen beobachten. Der entscheidende Fortschritt durch die Abschwächung der Raumflucht, Entwertung der Einzelformen und ihrer Reize und Ausgleich der Gegensätze, vollzieht sich in den 70er Jahren. Die letzten drei Jahrzehnte, seit etwa 1880, stehen unter der Herrschaft der neuen auf der Vereinfachung der großen Raumform und der malerischen Kleinstruktur beruhenden Anschauungsweise und die Bindung des Raumkörpers an die Bildfläche herstellenden Bildgestaltung. Die Werke dieser Reifezeit weisen aber eine große Mannigfaltigkeit und Abwechslung in der Anwendung malerischer und zeichnerischer Ausdrucksmittel auf, was die Aufgabe ihrer Einordnung in den Entwicklungsgang sehr erschwert. Obgleich es an zureichenden Vorarbeiten über die Technik Cézannes fehlt, weiß N. ihre Wandlungen zu den Hauptschritten der Entfaltung der ihnen übergeordneten Raumgestaltung an einzelnen datierten Bildern in Beziehung zu setzen. Führt die impressionistische Phase zur Entwertung der gegenständlichen Gebilde und zur Ausbildung eines sich immer mehr verfestigenden, gleichmäßigen Farbauftrags, so setzt mit der Steigerung der Großform des Raumes die Zusammenfassung seiner Körperwerte in Farbflecken und die Ersetzung der Umrisse durch farbige Randverdichtung ein, die im Porträt und Stilleben ein die landschaftliche Naturwiedergabe noch übertreffendes Ausmaß erreicht, in dieser aber ihre besondere Rückwirkung auf die Perspektive ausübt. Doch ist es nicht möglich, die einschlägigen feinen Beobachtungen des Verf. darüber im Auszug wiederzugeben. Sie müssen von dem interessierten Leser an Hand der Abbildungen eingehend verfolgt werden.

Nachdem im 1. Teil das Verhältnis Cézannes zum Impressionismus, aus dem seine Bildgestaltung hervorwächst, seine Klärung gefunden hat, wird die Fragestellung des 2. Teiles genauer umschrieben. Es soll untersucht werden, ob seine Abkehr von der wissenschaftlichen Perspektive überpersönliche allgemeinere Bedeutung für die Beurteilung gleichartiger Ansätze dazu in der vorhergehenden Entwicklung der malerischen Raumdarstellung beanspruchen kann, unter Ausschluß anderer gegen Ausgang des XIX. Jahrhunderts aufkommender Bestrebungen, aus der weiteren Betrachtung, die entweder auf eine Übersteigerung der bis dahin allgemeingültigen natürlichen Perspektive, oder auf ihre Aufgabe zu Gunsten einer anderweitigen „ausdrucksbedingten“ Raumgestaltung abzielen (van Gogh, Gauguin, Hodler, Ensor, Munch). Von ihnen steht nur van Gogh mit Cézanne insofern auf gleichem Boden, als auch er die Darstellung des Wirklichkeitsraumes im Auge hat, zugleich aber in stärkstem Gegensatz des Gestaltungsweges (s. o.). Die übrigen haben miteinander die freie Gestaltung von Raumeindrücken aus der Vorstellung und die grundsätzliche Ablehnung aller wissenschaftlichen (bzw. messenden) Perspektive gemein. Von Cézanne aber unterscheiden sie sich auch darin, daß sie ihre Gestaltungsabsichten weit mehr mittels des großen Raumaufbaues und der figürlichen Formgebilde als durch das „dekorative“ Linien- und Farbengewebe der Bildstruktur verwirklichen. Während sich für den gleichsam „aufgerissenen“ weitwinkligen Bildraum van Goghs nur schwer kunstgeschichtliche Vergleichsbeispiele nachweisen lassen, können manche Schöpfungen Grecos, Brueghels und Rembrandts als Vorbotschaften dieses „Raumexpressionismus“ vom Ende des XIX. und Anfang des XX. Jahrhunderts verstanden werden, ohne daß ein wirksames Gestaltungsgesetz in ihnen erkennbar wäre.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0296
gefördert durch die DFG

Für Cézanne ist hingegen die Zersetzung der als Gerüst anerkannten perspektivischen Raumgestaltung durch die Kleinform der Bildstruktur bezeichnend. Aus dieser „Zweiheit" aber wird von der abstrakten (kubistischen) Malerei nur die letztere zu den stereometrischen Grundformen fort- oder vielmehr zurückgebildet, die zwar in seinem Bildraum bereits vorstellungsmäßig enthalten, nicht aber anschauungsmäßig dargestellt sind. Indem sie nunmehr herauskristallisiert werden, entsteht ein bei ihm aufgehobener Illusionsraum von neuem. Die Einheit der Raumflächen-Bindung Cézannes erleidet wiederum eine Spaltung in verschiedenen unter dem Sammelbegriff des Kubismus zusammengefaßten Gestaltungsrichtungen. Neben der besagten den Bildraum aus körperlichen Gebilden aufbauenden Darstellungsweise, entsteht aus seiner malerischen Kleinform eine solche, die ihn aus geschichteten und sich durchschneidenden wiederum schärfer umgrenzten Teilflächen zusammensetzt (Piscasso). Am Verhältnis zur Linearperspektive, die in diesen beiden u. a. Richtungen der abstrakten Malerei gänzlich ausscheidet, bei Cézanne hingegen als herkömmliches System der Raumveranschaulichung nur eine Minderung von der Bildstruktur her erfährt, ist demnach seine entwicklungsgeschichtliche Stellung am klarsten. Ein Vergleich mit älteren gleichartigen Bestrebungen war somit auf die letzte strukturelle Entwicklungsstufe der europäischen Malerei seit dem Ende (m. E. seit der Reife) der Hochrenaissance zu beschränken. Er wird von N. in rückläufiger Betrachtung angestellt, beginnend mit dem um Signac gescharten Neoimpressionismus nach fast gleichzeitiger Entstehung. Mit Cézanne ist ihm das Fortbestehen der wirklichkeitsnahen (perspektivischen) Raum- und Gegenstandsformen und der Kleinstruktur der (allerdings zerlegten) Farbe als bevorzugten Gestaltungsmittels gemein, es bleibt aber bei einem zwiespältigen Nebeneinander, oder nur bei einer Bindung der spektralfarbigen Pinselflecke an die ersteren durch den Umriß ohne gegenseitige jene abschwächende Durchdringung. Bei Seurat allein findet wie bei Cézanne eine „Umwertung" der perspektivischen Wirkungen durch das pointillistische Flächenmosaik statt, wie auch Farbverdichtung gegen den Rand der Einzelgebilde. Doch sind auch zwischen beiden tiefgreifende Unterschiede festzustellen, insofern der streng orthogonale lineare Bildaufbau Seurats mit seiner perspektivischen Anlage in vollem Einklang steht und nicht nur Fluchtlinien, sondern auch „raumschiebende" Vordergrundsmotive mit starkem Größengegensatz zur Ferne enthält. Cézannes Raumgestaltung wird sodann vom Verf. mit nachträglicher Einschränkung des im 1. Teil vorausgesetzten Gegensatzes zum Impressionismus mit gewissen Abbauformen der Perspektive in einzelnen Werken Pissaros verglichen, aber auch mit impressionistischen Keimformen der Abschwächung der Tiefenillusion in Frühwerken Manets. Bei den klassischen Impressionisten verbindet sich hingegen die malerische Kleinstruktur in mannigfaltigen Spannungsverhältnissen aufs innigste mit der Gegenstandsform und ruft dadurch als Gegenwert die Illusion des Wirklichkeitsraumes hervor. Bei einzelnen lassen sich zwar Abweichungen, bei keinem aber eine grundsätzliche Abkehr von der wissenschaftlichen Perspektive beobachten, geschweige denn von der Luftperspektive. Bei dieser Andeutung der einschlägigen eindringlichen Ausführungen müssen wir uns indessen bescheiden. Im weiteren Verfolg des vergleichenden Rückblicks mußte neben der Lockerung der (naturwahren) Perspektive durch die (einfachere) malerische Struktur auch ihre kompositionelle Abänderung berücksichtigt werden. In der vorimpressionistischen einschließlich der romantischen Landschaftsmalerei des XIX. Jahrhunderts halten sich auch diese in engen Grenzen. Die Ver-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0297
gefördert durch die DFG

gleichbarkeit noch älterer Bildraumgestaltungen mit der Problematik Cézannes wird nicht nur durch die überwiegend weniger entwickelte Gestaltungskraft der Pinselmodellierung, sondern auch durch die Vorherrschaft des kompositionellen Bildaufbaues vor der unmittelbaren Naturaufnahme beschränkt, selbst innerhalb der Landschaftsmalerei des XVII.—XIX. Jahrhunderts allein. Feststellbar sind höchstens übereinstimmende vereinfachte Raumschichtung-Ausgleichserscheinungen an den Bildrändern u. a. m., während alle Abweichungen von dem Naturvorbild eher auf Steigerung als Abweichung der Raumperspektive beruhen. Vom Gesichtspunkt der Zersetzung der perspektivischen Bildanlage von der Seite des Farbauftrags bieten unter den französischen Landschaftern nur Courbet in einigen Waldstücken, von den italienischen des XVIII. Jahrh. nur Guardi in seinen Städtebildern (und gelegentlich Magnascos) Berührungspunkte mit der Gestaltungsweise Cézannes als Ausnahmefälle unmittelbarer Auseinandersetzung mit dem Wirklichkeitsraum von der allgemeinen stilisierenden Phantasielandschaft des Rokoko, in der die dekorative Flächenkomposition das Übergewicht unbeschadet der Perspektive gewinnt. Weit näher kommt ihm aber darin die parallelflächige Farbschichtung Chardins im Stilleben. Nicht ohne Schwierigkeiten findet dieselbe Fragestellung ihre bedingte Beantwortung für die Raumgestaltung von Velasquez und Rembrandt, von denen der erstere im allgemeinen in seinen Hauptwerken am perspektivischen Wirklichkeitsraum festhält. Nur in manchen Porträts findet im Umgebungsraum der Bodenfläche, der Rückwand, der Vorhänge und des Geräts eine Verschleifung der Tiefenwerte durch die Struktur der großen Farbflecke zu Gunsten der Einheit der Bildfläche statt. Ein Gleiches läßt sich nur im Spätstil Rembrandts mit seinem breiten blockmäßigen Farbauftrag beobachten, der besonders Distanzschwächung hervorruft, doch ist auch im Bildaufbau der „Staelmeesters“ und der Anatomie des Dr. Deymann die Raumgestaltung zugleich kaum weniger ausdrucksbetont als die noch freiere früherer Bilder und Radierungen. Ein noch größeres Übergewicht über die Bindung an die Fläche bewahrt sie durch gesteigerte perspektivische Gegensätze bei seinem italienischen Vorläufer Tintoretto. Dagegen glaubt N. nicht nur in manchen Porträtwerken Tizians, vor allem dem Gruppenbildnis Pauls III. mit seinen Neffen, ähnliche Abschwächungen des Umgebungsraumes durch die breiten Farbflächen feststellen zu können wie bei Velasquez, sondern in seinen Alterswerken eine tiefere Übereinstimmung mit Cézannes Raumflächen-Bindung auf Kosten der die Großform des Bildaufbaues begründenten Perspektive zu erblicken, wie schon Hetzer manche Abweichungen von ihr bemerkt hätte. Es dürfte sich m. E. eher um Zufallswirkungen der Pinseltechnik und komposistionelle Freiheiten als um bewußte Gestaltungsabsichten handeln. Die Vergleichsreihe der Künstler zu erweitern und die herangezogenen Beispiele zu vermehren, in denen schon eine der von Cézanne gefundene gleichartige Lösung der Aufgabe der Bindung des natürlichen Raumbildes an die Fläche mittels der Farbstruktur im Widerspruch zur perspektivischen Illusion versucht wurde, zu vermehren, was an sich sehr wohl möglich wäre, verzichtet der Vf. angesichts ihrer Seltenheit. Er kennzeichnet nur noch in Kürze andere bzw. gegensätzliche Gestaltungswege, die von dem Vergleich ausgeschlossen werden mußten.

Auf die Ergebnisse der Untersuchung begründet N. eine zusammenfassende Würdigung der entwicklungs- und geistesgeschichtlichen Bedeutung Cézannes. Erst an diese mögen sich ein paar kritische Bemerkungen anschließen, nachdem wir seinem Gedankengange ohne jede Zwischenrede gefolgt sind. Wird doch erst hier der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0298
gefördert durch die DFG

überall vorausgesetzte Grundbegriff der Perspektive genauer umschrieben, und zwar in einem weiteren Sinne als dem der linearperspektivischen Konstruktion. Ein Einwand gegen die das Buch durchziehende Gleichsetzung der „wissenschaftlichen" Perspektive, unter der doch nur diese verstanden werden kann, mit der „natürlichen" kann jedoch nicht unterlassen werden. Schon Guido Hauck (Die subjektive Perspektive 1879) hat die letztere als einen Ausgleich nur im engeren Fixationsbezirk widerspruchslos vereinbarer Forderungen der Zentralprojektion aufgefaßt, der die größtmögliche (bzw. bisher erreichte) Annäherung an das beidäugige Wahrnehmungsbild bedeutet. Neuere Erkenntnisse der Psychologie des Gesichtssinnes (E. Jaensch und D. Katz) haben schon viel zum Verständnis seiner Entstehung aus dem bewegten Sehen beigetragen. Aber schon Hauck (Die malerische Perspektive 1880) hat sein künstlerisches Abbild als Verwirklichung eines aus zahlreichen Sehakten zusammengesetzten Vorstellungsbildes gekennzeichnet. Der Vf. hat sich diesen psychophysischen Voraussetzungen gegenüber die heute unter Fachgenossen noch allgemeine weitgehende Selbstbeschränkung auferlegt, obwohl es in seinen Feststellungen an fruchtbaren Ausgangs- (bzw. Anknüpfungs-)punkten für sie keineswegs fehlt, besonders in seinen Ausführungen über die Verengung des Blickfeldes oder seine Erweiterung durch Augenbewegungen (bei van Gogh). Ihre Weiterverfolgung hätte vielleicht zu einer etwas abweichenden Auffassung der Gestaltungsweise Cézannes geführt, so tief auch der Einblick in dieselbe ist, den wir seiner eindringlichen Betrachtungsweise und Beherrschung nicht nur dessen Gesamtwerkes, sondern der letzten Entwicklungsstufen der französischen Malerei überhaupt und ihrer theoretischen Künstlerproblematik verdanken. Daß er sich freilich bei aller Selbständigkeit der Urteilsbildung aus ihrem Banne nicht völlig befreien konnte, war eine fast unausbleibliche Folge solcher Hingabe. So sieht er in der farbigen Bildstruktur geradezu die wichtigste Triebkraft für die Abweichungen Cézannes von der perspektivischen Raumgestaltung. Allein wenn die gestaltende Pinselführung auch zweifellos eine Rückwirkung auf die Entfaltung der inneren Anschauungsweise ausübt, so geht ihrer Verwirklichung doch eine durch die individuelle Sehweise bedingte anschauliche Vorstellungsbildung voraus. Wie deren Verschiedenheit die Bildgestaltung bestimmt, ist z. B. in einer Gegenüberstellung Millets und van Goghs von Müller-Freienfels (Persönlichkeit u. Weltanschauung²) aufgezeigt worden. Cézannes offenbar schwach bewegte Sehweise vereinigt sich mit einer lebhaften plastischen Auffassungskraft, gepaart mit regem Farbensinn. Dazu kommt als zweite von N. mit Recht hervorgehobene Haupttriebfeder der Gestaltung die starke Gegenwirkung der Bildfläche. Aus dem Zusammenwirken dieser Kräfte entsteht, wie N. selbst hier und da herausfühlt, eine Art farbigen Reliefbildes des Körperraumes, wie in der älteren Malerei nur von Einzelgebilden, so z. B. bei Rembrandts Mann mit dem Goldhelm (K. Fr. Mus.). Cézanne für den Bahnbrecher einer ganz neuartigen malerischen Bildgestaltung zu halten, hieße trotzdem seine bleibende Bedeutung überschätzen. Wenn die Kunstentwicklung, wie ich schon vor 20 Jahren nachzuweisen versuchte (Zeitschr. f. Ästhetik 1917/18) in einer Pendelbewegung zwischen plastischer und malerischer Anschauungsweise verläuft, die jederzeit in der gegensätzlichen Begabungsrichtung verschiedener Künstlerpersönlichkeiten als Ober- oder Unterströmung zur Auswirkung kommen, so darf er für den Wegweiser einer rückläufigen Bewegung (zum Kubismus) von der ersteren im Impressionismus vorherrschenden gelten, während der Neoimpressionismus als deren malerischer Ausläufer anzusehen ist. Ihren Höhepunkt haben beide Richtun-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0299
gefördert durch die DFG

gen heute schon überschritten. Die wissenschaftliche Perspektive aber hat schwerlich ihr Ende erreicht, sondern harrt nur einer neuen Begründung auf das beidäugige Sehen, für die bereits erste Ansätze von russischer Seite her vorliegen[1]). Mit diesen Bemerkungen, durch die der reiche Ertrag der Untersuchung nicht geschmälert werden soll, sei die Erörterung beschlossen.

Berlin, Juni 1938. O. Wulff.

Bruno Markwardt: Geschichte der deutschen Poetik. Band I: Barock und Frühaufklärung. (Grundriß der germanischen Philologie 13/1. XII und 457 S. Berlin und Leipzig, Walter de Gruyter & Co. 1937.

M. läßt seinem gehaltvollen Artikel „Poetik" in Merker-Stammlers Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte eine ausführliche Geschichte der deutschen Poetik folgen. — Die Absicht des groß angelegten Werkes wird auf den ersten Seiten der Einleitung wirksam entwickelt und abgegrenzt. Der vorliegende erste Band umfaßt, nach kurzer Charakteristik der in der Nachahmung der Antike zumeist nur artistisch sich erschöpfenden Poetik des Humanismus, die Zeit des Barocks von den Vorläufern Opitzens ab und die Frühaufklärung bis zum „vorgottschedischen Raum". Die Platzverteilung hat offenbar genötigt, den Schluß des ersten Bandes mitten in den Zeitraum einschneiden zu lassen, den der Artikel des Lexikons als die „Weise-Gottschedische Reaktion" bezeichnet, nämlich die Reaktion der aufklärerischen Nüchternheit gegen die Übersteigerungen des Barocks. Jedenfalls leuchtet aus dem Kontrast des Barocks zur Frühaufklärung bereits die Tatsache ein, daß die Poetik des ersten Zeitraums dem Wesen des Dichterischen näherkommt, als die des zweiten, wenn schon beide den Charakter der Anweisung und des Lehrhaften tragen und in ihren uns zunächst grotesk anmutenden Irrwegen und dem Vorbeitasten am Wesentlichen der Dichtung sich nichts nehmen. — M. setzt das geistige Gesamtbild der zu schildernden Epochen voraus, sodaß es im Spiegel des Sonderproblems der Poetik nur wiedererscheint. Er hat sein Material typisiert und eine Fülle von Teilproblemen herausgearbeitet, die aus der geschichtlichen Lage heraus zu keinem System führen konnten, sodaß er sie durch Gesichtspunkte ergänzt, die „für die Gesamtentwicklung und -wandlung des in der Poetik ausgeprägten Kunstforderns und Kunstwollens als bedeutsam erscheinen". So ist er in der Lage, und zwar meist da, wo natürliches Empfinden der Poetiker die Doktrin sprengt, „keimhafte Ansätze zum Organismusgedanken, zum Originalitätsbegriff, zur Erlebnisbewertung, zum historischen Sinn u. a." festzustellen, und seinem Zeitraum an Hand der Dichtungsphilosophie, die sich seit Herder ausgebildet hat, wertend gegenüberzutreten. Die „Begriffe, Merk- und Kennwörter" werden am Schlusse des Buches zusammengeordnet und es ergibt sich der Eindruck, daß auch die widerstreitendsten Modeströmungen in der Geschichte doch immer auf dem Wege zu einem Einheitsideal sind. In der Ausführung bringt dieses für alle Problemgeschichtsschreibung gewiß fruchtbare kategoriale Verfahren vielleicht eine Schwierigkeit: bei dem Wust der Zeiterzeugnisse muß M. sich zuweilen mit bloßen Erwähnungen begnügen, während die Herausgestellten der Reihe nach auf eben diese Leitbegriffe hin ausführlich und in lebhaften und sorgfältigen Einzelanalysen befragt werden. Aber da diese Gesichtspunkte bei häufiger Wiederkehr und in ihrer In-

---

[1]) A. Bakušinskiy, Die Linearperspektive in der Kunst und optischen Auffassung des Wirklichkeitsraumes. S. A. a. d. Zeitschr. Die Kunst. Moskau 1923 (russisch). (S. 213—261.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0300
gefördert durch die DFG

dividualisierung sich unübersehbar abwandeln, so fragt es sich, ob nicht die Auswahl der Repräsentanten, selbst wenn sie bereits nach Hauptströmungen gruppiert erscheinen, doch noch zu weit gehalten ist, und die Übersicht über die Persönlichkeiten mittlerer Bedeutung durch Zusammenfassung nach sachlicher Thematik für einen größeren Leserkreis genußreicher geworden wäre. — Für den Historiker der Literatur und der Philosophie dieses Zeitalters bringt die Arbeit jedenfalls schwer überbietbare Bereicherung. M.s durchgängige Würdigung vom Lebendigen in der Poesie läßt ihn die Schwunglosigkeit der Auffassungen Borinskis berichtigen, auf dessen Material er gleichwohl fußt und das er ergänzt. Umgekehrt berichtigt er bei Auswertung der gesamten Forscherarbeit des Gebiets gelegentlich Hineindeutungen moderner Sprachphilosophie in den Sprachtypus des Barock. — Die moderne Ästhetik hat sich nach M.s historischer Sicht gerade aus der Poetik entwickelt; also wird auch der Ästhetiker in einem Zeitalter, das zur Ästhetik noch nicht durchgestoßen ist, nicht nur gern allen Bestrebungen nachspüren, einen modischen Dogmatismus aufzulockern, sondern gerade daraus, daß Einzelinteressen, wie Verszählung, Reimzwang, Bilderprunk, überhaupt zu Wesentlichem der Dichtung hypostasiert werden konnten, sich vergegenwärtigen, daß bei allem Streben in die Tiefe doch die handwerkliche Übung ein Faktor bleibt, der irgendwie zum Ganzen gehört. Auch die vom Ästhetizismus zu oft vergessene Forderung, die Verwurzelung der Kunst in der Gesamtkultur im Auge zu behalten, wird dadurch, daß die Kunstdeutung in diesem Zeitalter von kunstfremden Tendenzen überwuchert scheint, nur lebendiger: so zeigt M., wie gerade die religiöse Richtung der Poetik damals dem dichterischen, besonders dem lyrischen Empfinden zum Asyl wird und die kulturpatriotische und nationalpädagogische Absicht wichtigster Antrieb der damaligen Poetik überhaupt ist. Die Verwechselung von Phantasie und Verstand, Kunst und Gelehrsamkeit, oder das Streben, eine Kunst aus einer benachbarten zu deuten, die Fragen nach der Naturnachahmung und der Nützlichkeit in der Kunst, — um nur einige wenige Beispiele aus der Überfülle herauszugreifen, — sind nicht nur historische Kuriosa. Wir suchen ja neuerdings gerade am Barock Allgemeinmenschliches zu verstehen, und das Aufklärerische ist den meisten noch heute viel zu sehr gegenwärtig, daß uns der Weg durch diesen Berichtsraum nicht auch persönlich erregen müßte. Solchen Erwägungen kommt M.s darstellerischer, zuweilen humorvoll getönter Ernst entgegen: „Auch die Irrwege gehören dem sich wandelnden Werden an im Erproben der Gangbarkeit des Weges und der Kräfte, ihn zu bewältigen. Und nicht selten erklärt sich die Wärme und die Kraft des Heimfindens zum Werte und zur Würde deutscher Dichtung aus dem gesundenden Überwinden einer Verirrung.“ — Umso gespannter erwarten wir die Fortführung des Werkes in die Zeiten, deren Poetik uns unmittelbarer berührt.

Hannover. Wilhelm Böhm.

Dietrich Seckel: Hölderlins Sprachrhythmus. Mit einer Einleitung über das Problem des Rhythmus und einer Bibliographie zur Rhythmusforschung. Palästra 207. Mayer und Müller, Leipzig 1937.

Ungefähr gleichzeitig mit der eingehenden Untersuchung Eduard Lachmanns zu Hölderlins metrischen Formen hat Dietrich Seckel ungemein weit ausholende Betrachtungen zu Hölderlins Rhythmen vorgelegt. Ein Drittel dieser Arbeit (und das noch gekürzt!) allein gibt Prolegomena zu einer Darstellung des Rhythmusproblems überhaupt. Es wird eine gewaltige Masse rhythmuswissenschaftlichen Stoffes vor dem

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0301
gefördert durch die DFG

Leser ausgebreitet, der sich solchen Anpralls auf die Dauer kaum anders als durch Flucht in Hölderlin erwehren kann. Wer nicht sein Fachstudium auf das Rhythmusproblem wendet, ist durch die Fülle der Namen von Verfassern und Theorien, die hier oft mit knappster Kennzeichnung vorgeführt werden, eher verwirrt als aufgeklärt, und es fragt sich, ob solcher Aufwand angesichts Hölderlins unumgänglich sei. Hätte es nicht genügt (da Seckel selbst bemerkt, eine Gesamtdarstellung der derzeitigen Rhythmusfragestellungen bedürfe noch größerer Ausmaße und selbständiger Darreichung), Seckel hätte knapp und sozusagen kategorisch gesagt, was er unter Rhythmus verstanden wissen und wie er Hölderlins eigene Dichtungen und Briefe und deren Rhythmen daraufhin anschauen will? Und dann hätte er sich diesem Gegenstand sofort zugewandt (siehe S. 99 ff.!)?

Es läßt sich nicht leugnen, man tritt einigermaßen ermüdet an die Behandlung der eigentlichen Hölderlinanalyse heran. Aber man freut sich alsbald, vielerlei Förderliches vorgeführt zu sehen. Es ist mir trotz Seckelscher Bemerkungen nicht ganz klar geworden, warum nach der sehr ausführlichen Analyse der lyrischen Rhythmen und der Hölderlinschen Prosa (sogar der Briefe!) die Empedoklesbruchstücke gar nicht berücksichtigt worden sind, und auch Hölderlins eigener Rhythmusbegriff als unergiebig beiseite bleibt?

Der Arbeit liegt ein gewaltiges Material zugrunde auch aus der nachgerade angeschwollenen Hölderlinliteratur; auch Jüngstes ward noch berücksichtigt (neben Beisers Textkritik, wozu Seckel weiteres beisteuert, Paul Böckmanns schönes Werk und so fort). Und zum Schluß zeigt Seckel, nach welchen Richtungen zu schreiten ihm wissenschaftlich wichtig erscheint zum Frommen der Rhythmusforschung wie der Hölderlinerkenntnis. Welcher Methoden man sich dabei bedienen kann, welche Gegenstände der Beleuchtung besonders bedürfen, deutet Seckel an, und er betont mit gutem Grund, welcher Klärung wissenschaftliche Hilfsmittel wie der derzeit in Mode stehende Begriff der Existenz und existenzieller Betrachtung zuvor eindeutig bedürfen. Möchte gerade dieser Hinweis nicht unbeachtet bleiben! Die Literaturwissenschaft wird sich allenthalben durch Seckels Ausführungen an den dichterischen Gebilden selbst gefördert sehen. Der Verfasser möge bedenken, den Reichtum seiner Stoffsammlung da und dort in einer etwas durchsichtigeren, entfachlichten Darlegungsweise vorzubringen. Gelegentlich wird in einen einzigen Satz wirklich zu viel gepreßt.

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

Verantwortlich für den Textteil: Prof. Dr. Richard Müller-Freienfels, Berlin, für den Anzeigenteil: Walther Thassilo Schmidt, Stuttgart. — I. v. W. g. — Verlag von Ferdinand Enke in Stuttgart. A. Oelschläger'sche Buchdruckerei, Calw. Printed in Germany.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0302
gefördert durch die DFG

Was heißt Stilentwicklung?

Von

Christian Töwe

„Anders als in der Kölner Schule entwickelt sich der (gotische) Stil am oberen Lauf des Rheinstromes“[1]). Solche Sätze, in denen von dem Stil eines Künstlers, eines Landes oder einer Zeit ausgesagt wird, daß er sich entwickle oder sich entwickelt habe, finden sich reichlich in nahezu allen kunsthistorischen Büchern und Abhandlungen. Schon seit langem werden die Begriffe Stil und Entwicklung in diesen engen Zusammenhang gebracht, so daß sie heute zum geläufigen und alltäglichen Sprachgut gehören, mit dem jeder etwas allgemein Bekanntes klar zu bezeichnen glaubt. Bei einer näheren Betrachtung dieser Begriffskombination ergibt sich aber sehr bald, daß mit ihr eine ganze Anzahl von ungelösten Fragen und eigentümlichen Konsequenzen verknüpft ist, an die man eben gerade wegen ihres häufigen und fast schlagwortartigen Gebrauchs nicht zu denken pflegt.

Wir beginnen unsere Überlegungen mit der Frage, welche Voraussetzungen der kunsthistorische Gegenstand „S t i l“ erfüllen muß, damit er das Subjekt einer Entwicklung werden kann, wie es ja der Satz, von dem wir ausgingen, und zahllose sinngleiche Sätze von ihm behaupten. Diese Frage haben wir bereits früher in dieser Zeitschrift[2]) dahin beantwortet, daß Stil als objektiver Geist (bzw., wenn es sich um den Stil eines Einzelmenschen handelt, als personaler Geist) verstanden werden muß, in dem Sinne, in dem Nikolai Hartmann[3]) das Wesen des objektiven Geistes bestimmt hat; denn nur dann ist der Stil ein Gebilde, das wandlungs- und veränderungsfähig ist und dabei doch seine Identität zu bewahren vermag; damit aber erfüllt er die Mindestvoraussetzung für eine Entwickelung. Für den genaueren Beweis dieser Behauptung können wir uns hier auf unsere früheren Ausführungen berufen[4]).

---

[1]) R. Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst, Berlin 1887, S. 222.

[2]) Band 31, 1937, S. 343 f. Die Frage, die wir hier in Anmerkung 3 aufwarfen: ob die Kunsthistorien transitive oder intransitive Entwickelungen darstellen, soll hier für einen Teil der kunsthistorischen Methoden (die immanenten) beantwortet werden.

[3]) Das Problem des geistigen Seins, 1933.

[4]) Sieht man dagegen im Stil nur eine kunsthistorische Kategorie, eine Konstruktion, ein methodisches Mittel, wie es z. B. B. von Wiese tut (Zur Kritik des

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0303
gefördert durch die DFG

Welchen Bedingungen muß der Stil nun aber außerdem noch genügen, damit man zu Recht von seiner Entwickelung sprechen kann? Zu den Bestandteilen des Entwickelungsbegriffes gehört neben anderen Momenten, die wir vorerst vernachlässigen können, vor allem das der Immanenz des Bewegungsantriebes[5]; d. h. die bewegende Kraft[6], welche eine Entwickelung verwirklicht, muß, wenigstens zum großen Teil, in dem Subjekt, das sich entwickelt, selbst liegen, muß diesem Subjekt immanent sein. Nur dann kann man von ihm sagen, daß es „sich" entwickele.

Trifft das in unserm Falle zu? Sind die Kräfte, die den Stil entwickeln, in diesem selbst enthalten? Oder, allgemeiner gefragt, besitzt objektiver Geist immanente Kräfte?

Nein, niemals — kann die Antwort darauf nur lauten. Objektiver Geist, also auch jeder Stil, schwebt nicht über den Menschen in selbstgenügsamer Isolierung und eigenmächtiger Selbständigkeit, um sich von da herabzulassen und die Tätigkeit der Menschen zu leiten, sondern er existiert nur in engster Bindung an diese Menschen und nie unabhängig von ihnen — wohl unabhängig von diesem oder jenem, worin ja gerade seine Objektivität besteht, aber niemals unabhängig von allen Menschen, „an sich". Die Menschen als die lebendigen Träger des gemeinsamen Stiles sind es nun auch allein, die durch ihre Handlungen und Tätigkeiten, Entscheidungen und Leistungen, Schöpfungen und Unternehmungen den Stil wandeln und verändern. Der Stil bewegt nicht „sich", wie es jener Satz, von dem wir ausgingen, behauptet, sondern einzig und allein durch die tätige Energie der Einzelmenschen, durch das schöpferische Wirken der Künstler wird er weiterbewegt. Diese treibende Kraft setzt sich zusammen aus zahllosen Anstößen, die von vielen Menschen ausgehen, und wenn sich die Strebungen so vieler einzelner nicht gegenseitig aufheben, sondern doch eine gerichtete Gesamtbewegung zustande kommt, so nur deshalb, weil die Menschen nicht isoliert nebeneinander dahinleben, sondern Gemeinschaften bilden, ferner, weil alle Einzelanstöße durch den bereits vorhandenen Stil in bestimmter Richtung determiniert sind, und endlich, weil meist nur das wirksam wird, was einer schon herrschenden Tendenz sich einfügt. Der Stil hat weder Willen, noch Bewußtsein, noch Tätigkeitsvermögen; für seine reale Veränderung bleibt er immer auf die Menschen angewiesen, mag das nun, je nach

---

geistesgeschichtlichen Epochebegriffes: Deutsche Vierteljahrsschrift 1933, S. 137), dann kann man ihm auch niemals eine reale Entwickelung zuerkennen.

[5]) E. Rothacker, Geschichtsphilosophie: Handbuch der Philosophie IV, S. 19.

[6]) Dieser Ausdruck ist hier nicht gleichbedeutend mit „Ursachen"; die „Kräfte" sind vielmehr nur ein „Teil" sämtlicher eine Entwickelung bedingenden Ursachen, nämlich nur diejenigen, die unmittelbar faktische Veränderungen bewirken.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0304
gefördert durch die DFG

der historischen Situation, ein großer Einzelner sein, der den Weg des Stiles bestimmt, oder eine größere Zahl von Gleichstrebenden. Das darf freilich nicht so verstanden werden, als ob die Veränderung des Stiles von den Menschen mit Absicht gewollt und mit Bewußtsein verfolgt sei; nur soviel soll gesagt werden, daß der Stil faktisch stets nur durch die Tätigkeiten der Menschen gewandelt wird. Daher kann von einer selbständigen Fortbewegung des Stiles auf Grund von immanenten Kräften niemals die Rede sein; genau so wenig, wie ein Bild „sich" malen kann, vermag ein Stil „sich" zu entwickeln.

Folglich ist der Satz, den wir an den Anfang stellten, genau so wie alle ähnlichen Sätze falsch[7])?

Versteht man den Satz wortwörtlich, so müssen wir das jetzt zugeben. Aber dann fragt es sich, wie ein so falscher Sprachgebrauch entstehen konnte, besonders da er ja nicht vereinzelt dasteht, so daß man von einem seltenen Fehler oder etwa von einer gesuchten, gesteigerten Ausdrucksweise sprechen könnte, sondern um eine der gebräuchlichsten Redewendungen, die zudem nicht nur auf Stile angewandt werden, sondern überhaupt auf fast alle geisteswissenschaftlichen Gegenstände. So müssen wir versuchen, diese Ausdrucksweise näher zu erklären.

Zu diesem Zwecke mag man zunächst auf die zahlreichen Redewendungen unserer Sprache hinweisen, welche die Tätigkeit sprachlich zwar dem Subjekt des Satzes beilegen, wobei dieses Subjekt aber nicht tatsächlich als tätig gedacht wird. Vielmehr braucht man derartige Konstruktionen an Stelle des Passivs: z. B. „Wenn alle Hüte sich schmücken mit grünen Maien" (Schiller), statt: wenn alle Hüte geschmückt werden. Und so ganz gleich: Der Posten fand sich in der Rechnung; der Streik breitete sich aus, usw. Ganz in derselben Weise könnte der Ausdruck: „Der gotische Stil entwickelte sich" an Stelle des Satzes stehen: „Die Menschen des 12.—15. Jahrhunderts entwickelten den gotischen Stil"[8]). Gemeint wäre dann mit beiden Sätzen ganz

[7]) D. h. falsch ist natürlich nicht der Sachinhalt des Satzes: daß der gotische Stil einen andern Verlauf am Oberrhein nimmt als in Köln, sondern falsch ist nur die Aussage, daß der Stil „sich" entwickele.

[8]) An Stelle des tatsächlich gemeinten transitiven Entwickelungsbegriffes wurde also der intransitive gebraucht. Denn diese beiden Entwickelungsbegriffe hat man zu unterscheiden: intransitiv ist der Entwickelungsbegriff in dem Beispiel: „Die Pflanze entwickelt sich", transitiv, wenn man sagt: „Ich entwickle eine fotografische Platte", „Ich entwickle einen Beweis". Im ersten Fall ist der Gegenstand, an dem die Entwickelung vor sich geht, ihr Subjekt, im zweiten Falle ihr Objekt. — Erschwert wird diese Interpretation der Entwickelungsbegriffe nun noch dadurch bedeutend, daß das Substantiv „Entwickelung" viel häufiger gebraucht wird als das Verb „sich entwickeln"; man liest und hört viel öfter von der „Entwickelung des gotischen Stiles" als davon, daß dieser Stil „sich entwickelt" habe. Dem Sub-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0305
gefördert durch die DFG

dasselbe, ihr Inhalt wäre identisch und nur ein formaler Unterschied bestände zwischen ihnen, indem der zweite Satz den beabsichtigten Sinn sprachlich genauer wiedergibt, der erste ihn aber vereinfacht und weniger umständlich ausdrückt. Dennoch scheint uns diese Deutung nicht befriedigend, vielmehr meinen wir, daß auch ein inhaltlicher Unterschied zwischen den beiden Sätzen besteht. Denn wenn wir uns nicht täuschen, klingt bei dem ersten Satz, und zwar nur bei diesem, doch die Bedeutung an, daß der Stil sich selbst bewege, womit zugleich die Momente des Unabhängigen, Folgerichtigen und Notwendigen angedeutet sind. Und zwar scheint uns dieser ganze Bedeutungskomplex gerade bei der Anwendung des intransitiven Entwickelungsbegriffes auf den Stil mitzuschwingen, weil man mit der Vorstellung einer Stilentwickelung heute fast stets den Gedanken an deren Autonomie (oder wie man auch sagt: Immanenz) zu verbinden pflegt; d. h. die Überzeugung, daß der Stil sich selbständig und unabhängig von außerkünstlerischen, genauer außerformalen Faktoren wie den allgemein kulturellen, wirtschaftlichen und politischen Einflüssen wandelt und „entwickelt". Diese Überzeugung bedient sich natürlich mit Absicht gerne des intransitiven Entwickelungsbegriffes, weil dieser ja auch eine Selbständigkeit der Stilwandlung zum Ausdruck bringt — wenn auch eine Selbständigkeit ganz anderer Art; denn, wie wir oben sahen, bezeichnet der intransitive Entwickelungsbegriff die Unabhängigkeit von äußeren realen Kräften, die den Stil faktisch verändern, nicht aber die Unabhängigkeit von äußeren Einflüssen überhaupt. Findet dabei nun zwar eine unklare Vermischung zweier Vorstellungen statt, so ergibt sich doch, daß der intransitive Entwickelungsbegriff auch heute noch in der Stilhistorie bewußt als intransitiver verwandt wird.

Damit ist aber der Versuch, den intransitiven Entwickelungsbegriff mit dem transitiven inhaltlich zu identifizieren, mißlungen, und wir müssen auf eine andere Deutung sinnen. Wenn man von einer Lokomotive sagt, daß sie „sich in Bewegung setze", so meint man damit durchaus nicht: „Der Lokomotivführer setzt die Maschine in Bewegung" (obschon dieses allein „richtig" und dem Sprecher auch nicht unbekannt ist), sondern man macht die Lokomotive zum Subjekt ihrer Bewegung, weil es so aussieht, als ob sie sich selbst bewegt. Es handelt sich also hier nicht um einen Ersatz für das Passiv, wie bei den oben an-

---

stantiv „Entwickelung" aber sieht man es nicht an, ob es transitiv oder intransitiv gebraucht ist, so daß in solchen Fällen nicht einmal der Sprachgebrauch eindeutig ist. Daß man aber auch diese substantivische Wendung meist intransitiv interpretieren muß, scheint uns aus der Geschichte des Entwickelungsbegriffes hervorzugehen, wie wir weiter unten zu zeigen versuchen werden.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0306
gefördert durch die DFG

geführten Beispielen, sondern um eine „anschauliche“ Ausdrucksweise. Den Sinn unseres Satzes von der Stilentwickelung erfassen wir nun wirklich, wenn wir ihn ganz analog etwa so interpretieren: Die Wandlung eines Stiles pflegt einen so geschlossenen, folgerichtigen, sinnvollen, notwendigen und geraden Verlauf zu nehmen, daß es genau so aussieht, als wenn sie durch immanente Kräfte bewirkt würde — wie es ja bei andern Gebilden, nämlich den Lebewesen, deren Veränderungen genau so folgerichtig verlaufen, wirklich der Fall ist. Eine Analogie zu der Organismenentwicklung liegt also vor, wenn man den intransitiven Entwickelungsbegriff auf die Stile anwendet, um so — das ist der Zweck dieser Übertragung — durch den Hinweis auf etwas innig Vertrautes den eigentümlichen Charakter der Stilbewegung klarer zum Ausdruck zu bringen, anschaulicher zu erfassen und verständlicher darzustellen.

Daß diese Interpretation richtig ist, lehrt nun auch ein kurzer wissenschaftsgeschichtlicher Rückblick. Wir sagten schon, daß der intransitive Entwickelungsbegriff nicht nur in der Stilhistorie eine große Rolle spiele, sondern überhaupt in sämtlichen historischen Wissenschaften. Sein Aufkommen und seine weite Verbreitung hier ist aufs engste verknüpft mit der Entstehung des modernen historischen Bewußtseins, des Historismus — jener Bewegung, die sich nach der Überwindung der statischen Geschichtsauffassung des Mittelalters und der Renaissance während des 18. Jahrhunderts im europäischen Denken vollzog, 1725 zuerst klaren Ausdruck durch G. B. Vico fand, um dann während der Epoche des deutschen Humanismus und der deutschen Romantik in Herder, Goethe und der historischen Schule ihren Höhepunkt zu finden[9]). Für diese große geistige Bewegung bildet der Begriff der Entwickelung neben dem der Individualität den wichtigsten Grundbegriff. Denn freilich, wie konnte man den beruhigenden Gedanken, „daß alles geschichtliche Werden nicht stoßweise, sondern in allmählichem Fortgang, nicht durch künstliche Reflexion, sondern durch einen Naturtrieb bewußtloser Art, nicht vom bloßen Individuum her, sondern aus der Kraft des Ganzen erfolge“[10]), besser ausdrücken, als durch die Begriffe des Sich-selbst-Entwickelns, des stetigen und langsamen Werdens von innen heraus, des aus eigenem Vermögen fortschreitenden Wachsens und des organisch Sich-Entfaltens. So durchtränken diese Vorstellungen allmählich die gesamte Geschichts-

---

[9]) Die Geschichte dieser Bewegung findet man bei F. Meinecke, Die Entstehung des Historismus, 1936; E. Rothacker, Einleitung in die Geisteswissenschaften, 1920; E. Troeltsch, Der Historismus und seine Probleme, 1922. In allen drei Werken ist in ihrem allgemeinen Zusammenhang auch die Geschichte des Entwickelungsbegriffes dargelegt. Diese allein findet man bei R. Eucken, Grundbegriffe der Gegenwart (Geistige Strömungen der Gegenwart).

[10]) Eucken, Geistige Strömungen der Gegenwart 6. A., 1920, S. 129.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0307
gefördert durch die DFG

schreibung, und ihre Begriffe werden auf alle Gebiete des objektiven Geistes angewandt, auf Sprache, Sitte, Religion, Wissenschaft, Poesie und natürlich auch auf die Kunst[11]). Dieser anschaulich beschreibende Entwicklungsbegriff, der mehr als Bild denn als sachliche Erklärung gedacht war, wurde dann im Verlaufe des 19. Jahrhunderts einerseits mechanisiert und rationalisiert und so durchaus positivistisch ausgedeutet, andererseits auch wieder ganz wahllos angewandt auf alle möglichen Veränderungen, sofern diese nur in irgendeiner Hinsicht stetig zu verlaufen schienen, und dadurch übertrieben ausgeweitet und völlig verflacht. Diese beiden Möglichkeiten kennzeichnen auch heute noch den Gebrauch unseres Begriffes in den Geisteswissenschaften: Entweder denkt man sich unter ihm überhaupt nichts Spezifisches, gebraucht ihn synonym mit Bewegung, Veränderung oder Wandlung und dann ist er nur noch ein fast sinnlos gewordenes Relikt; oder man nimmt ihn im strengen, eigentlichen Sinne und stellt dann fest, wann und inwieweit seine Anwendung richtig ist. Dies letztere haben wir in bezug auf den Stilwandel getan und dabei erkannt, daß sich in einem Punkte, dem der Immanenz des Bewegungsantriebes, das Phänomen des Stilwandels n i c h t mit dem Entwickelungsbegriff deckt. Wir folgerten daraus, daß die Stilbewegung nicht mit dem intransitiven, sondern höchstens mit dem transitiven Entwickelungsbegriff bezeichnet werden dürfe, und daß ein Mitdenken des intransitiven Momentes, wie es heute meist noch geschieht, falsch ist.

Wie steht es nun aber mit dem Verhältnis der Stilbewegung zu den anderen Elementen des Entwickelungsbegriffes? Darauf müssen wir jetzt noch eingehen, wenn wir wissen wollen, ob denn wenigstens zu Recht von einer t r a n s i t i v e n Stilentwickelung gesprochen werden kann, und

---

[11]) Dafür ein paar Beispiele: „Wie der Baum aus der Wurzel, so muß der Fortgang und die Blüte einer Kunst aus ihrem Ursprung sich herleiten lassen. Er enthält in sich das ganze Wesen seines Produktes, so wie in dem Samenkorn die ganze Pflanze mit all ihren Teilen eingehüllet liegt." (Herder, WW. ed Suphan, Bd. 32, S. 86 f.) — Winckelmann war es nicht gegeben, „die ganze Kunst als ein Lebendiges anzusehen, das einen unmerklichen Ursprung, einen langsamen Wachstum, einen glänzenden Augenblick seiner Vollendung, eine stufenfällige Abnahme, wie jedes andere organische Wesen, nur in mehreren Individuen notwendig darstellen muß". (Goethe, im Winckelmannaufsatz unter „Mengs".) — Es lag „mir besonders an einer anschaulichen Darstellung des innern Lebens, der organischen Entwicklung der neueren Kunst". (Förster, Beiträge zur neueren Kunstgeschichte, Leipzig 1835, S. XIV.) So überall auch bei Schnaase, Kugler u. a. Wie hier der Entwicklungsbegriff auf die Kunst im allgemeinen angewandt wird, so wird er später, bei zunehmender Spezialisierung, auch auf die Kunstgattungen und auf die einzelnen Problem- und Formzusammenhänge, vor allem eben auch auf den Stil, ausgedehnt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0308
gefördert durch die DFG

dann vor allem, um das Wesen der Stilbewegung[12]) noch näher zu erfassen.

Entwickeln kann sich nur ein Gebilde, das ein gewisses Maß von Umgrenzung und Einheit, von Geordnetheit und Zusammenhalt seiner Teile aufweist, welche man nicht auseinanderreißen kann, ohne ihren eigenen Charakter sowie den des Gesamtgebildes zu verändern. Solche Gebilde pflegt man mit dem Begriff der Ganzheit zu bezeichnen, zum Unterschied von bloßen Anhäufungen, die man Summen nennt. Erfüllt nun der Stil die Forderung, eine Ganzheit zu sein? Der Stil einer Gemeinschaft von Menschen, das Stilempfinden oder Stilgefühl einer Zeit, bildet wirklich eine solche ganzheitliche Einheit, und zwar eine anschauliche, nicht eine begriffliche; denn, wie wir oben sagten, der Stil ist kein Allgemeinbegriff, gewonnen aus einer Vielzahl von Kunstwerken, sondern es gibt ihn wirklich, er ist in den Menschen tatsächlich vorhanden. Dem widerspricht nicht, daß man die Einheit eines Stiles begrifflich wenigstens näherungsweise erfassen und umschreiben kann: man erhält dann das Prinzip des Stiles. Aber unmittelbar anschaulich ist uns diese Einheit gegeben in der eigentümlichen Tatsache, daß die Kunstwerke einer Zeit, also die Objektivationen des Stiles, sämtlich stilistisch zueinander „passen", mögen sie sonst noch so verschieden sein und noch so verschiedenen Zwecken dienen. Diese Einheit des Stiles wird auch dadurch in keiner Weise in Frage gestellt, daß er immer nur in einer größeren Gemeinschaft von Menschen existiert, und zwar weder in jedem dieser Menschen seinem vollen Umfange nach, noch in ihnen zu gleichen Teilen. Vielmehr besteht die eigentümliche Seinsweise des Stiles, wie die des objektiven Geistes überhaupt, gerade darin, von vielen Menschen gemeinsam getragen zu werden, ohne daß er seine Einheit dadurch einbüßt.

Auch eine andere Bedingung des Entwickelungsbegriffs erfüllt der Stil, nämlich die, daß die Richtung, in der seine Wandlung erfolgt, in der Hauptsache durch seine eigenen inneren Anlagen und Tendenzen[13]) bestimmt wird. Wie in einem Problem, sobald es einmal gestellt ist, eine Tendenz auf richtige und vollständige Auflösung steckt, so „strebt" gewissermaßen auch ein Stilprinzip nach allseitiger Verwirklichung, kon-

[12]) Dabei haben wir nur jene eigentümliche und rätselhafte Form der Stilbewegung im Auge, die in einem sinnvollen, „logischen", nicht umkehrbaren und über eine längere oder kürzere Zeit sich erstreckenden Ablauf besteht; außerdem gibt es noch manche anderen, ganz unproblematische Stilveränderungen wie Neuanfänge und plötzliche Abbrüche, Abbiegungen und Unterbrechungen, Rückbildungen und Verschmelzungen, die man natürlich nicht einmal im transitiven Sinne Entwickelungen nennen kann.

[13]) Anlagen oder Tendenzen sind, wie sich weiter unten zeigen wird, durchaus zu scheiden von den realen Kräften.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0309
gefördert durch die DFG

sequenter Durchführung und vollständiger Ausbildung aller in ihm beschlossenen Möglichkeiten. Damit ist freilich niemals auch schon eine Verwirklichung weder dieser noch irgendwelcher anderer Möglichkeiten garantiert; dazu bedarf es immer des aktiven Einsatzes der Menschen.

Daß der Stil seine Eigentendenzen aber überhaupt mit Erfolg zur Geltung bringen kann, ist nur dadurch möglich, daß die Menschen sich diesen Tendenzen nicht entziehen können. Jeder Künstler wächst ganz unbewußt in eine bereits vorhandene Stilsituation hinein, und nur aus dieser heraus vermag er zu schaffen; niemals steht er seiner Zeit frei und selbständig gegenüber, selbst sein Widerspruch ist noch durch sie bestimmt. Andererseits können die Künstler in eine bestimmte Schaffensrichtung nur dadurch gedrängt werden, daß sie die unentfalteten Anlagen und verborgenen Möglichkeiten eines Formproblems, eines Stilprinzipes herauszufühlen und zu verstehen imstande sind, und daß dann diese verstandenen Forderungen Motive ihres Handelns werden[14]). „Dem aufsteigenden Leben bedeutet jede Anlage, jede Keimform, jeder Trieb einen Ansporn zur Klärung, Auseinanderhaltung, Entwickelung und Steigerung. In allem Leben steckt ein Drang, betretene Wege zu Ende zu gehen, Begonnenes zu vollenden, erfühlte Möglichkeiten zu ihrer idealen Form zu führen“[15]).

So kann in einem eingeschränkten Sinne von der Autonomie eines Stiles gesprochen werden, welcher die vielen Absichten und Strebungen der Individuen seinen einheitlichen Zielen dienstbar macht und „für dessen eigengesetzliche Entfaltung die lebendige Leidenschaft der Völker nur gleichsam den ernährenden Saft darbietet“[16]) — ohne den er freilich auch niemals realisiert würde. Unlöslich sind Stil und Künstler aufeinander angewiesen; nur durch die Tätigkeit der Menschen wird der Stil gewandelt, aber diese Tätigkeit wird durch den Stil geleitet. Sachliche Autonomie, aber dynamische Abhängigkeit herrschen auf Seiten des Stiles, dynamische Selbständigkeit und sachliche Abhängigkeit auf Seiten des Einzelnen.

[14]) Andere, aber sachlich übereinstimmende Darstellungen dieses Tatbestandes bei D. Frey (Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung, Augsburg 1929, S. XXVI); P. Frankl (Die Rolle der Ästhetik in der Methode der Geisteswissenschaften: Z. f. Ästhetik, Bd. 21, 1924, S. 151); E. Troeltsch (Historismus, 1922, S. 657).

[15]) E. Rothacker, Geschichtsphilosophie, S. 74.

[16]) H. Lotze, Mikrokosmus, 1856, III, S. 283. Ähnlich zahlreiche bekannte Formulierungen Hegels. Wie die Künstler fast widerstandslos ergriffen werden durch die Welt der Formen und diese dadurch den Schein eines völligen Eigenlebens gewinnen, hat unübertrefflich H. Foçillon geschildert (Vie des Formes, Paris 1934).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0310
gefördert durch die DFG

So können mit Ausnahme des immanenten Bewegungsantriebes alle Momente des Entwickelungsbegriffes beim Stilgeschehen angetroffen werden, so daß man es wenigstens im transitiven Sinne als Entwickelung bezeichnen kann. Zugleich ist auch der Grund dafür gefunden, warum der Stil häufig relativ folgerichtig und kontinuierlich fortschreitet und den Eindruck einer selbständigen zielstrebigen Fortbewegung erweckt, obwohl er doch weder Bewußtsein noch eigene Kräfte besitzt. —

Damit glauben wir das, was unter Stilentwickelung zu verstehen ist, einmal genauer erläutert zu haben; wir können noch hinzufügen, daß unser Ergebnis für die Gegenstände aller anderen immanenten[17]) Kunsthistorien gleichfalls Gültigkeit besitzt. Wie dagegen die Objekte der Ausdruckshistorien sich zu dem Entwickelungsbegriff verhalten, kann hier nicht mehr dargelegt werden.

[17]) Über die Unterscheidung von immanenten und Ausdruckshistorien: Z. f. Ästhetik, 31, 1937, S. 340 und 345.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0311

gefördert durch die
DFG

Zur Metaphysik des Ästhetischen

Von

Carl Fries

Bevor wir in die Betrachtung des Ästhetischen selbst eintreten, scheint eine Verständigung über den Begriff der Metaphysik, wie er hier gemeint ist, unerläßlich. Es wird heute viel von erneuerter Metaphysik gesprochen, aber, soweit ich sehe, immer in einem Sinne, der einer philosophischen Erfüllung wenig dient und hinter dem, was endgültige Klärung erfordert, weit zurückbleibt. Es genügt m. E. nicht, das Rüstzeug dialektisch-begrifflicher Vorstellungsreihen aufzubieten, um letzten Lösungen zu nahen. Dies ist immer wieder und wieder versucht worden, ohne daß Einhelligkeit erzielt worden wäre. Es muß endlich eingesehen werden, daß die auf seitherige Denkmethoden gesetzten Hoffnungen mindestens zum Teil trügerisch waren. Das Grundübel, um es kurz herauszusagen, bestand in dem allbeherrschenden anthropozentrischen Gesichtspunkt. Man betrachte metaphysische Anläufe, an welchem Teil der neueren Philosophie man wolle, der Schelersche „Mensch im All“ ist gleichsam symbolhaft für die Frontrichtung neuerer Denkergenerationen.

Zur Begründung solcher Stellungnahme darf auf Tatsachen eines scheinbar ganz fernliegenden, in Wirklichkeit eng benachbarten Gebietes, nämlich der Biologie, hingewiesen werden, desjenigen Gebietes der Naturwissenschaft, auf dem die Frage nach einer Sinngebung des Naturgeschehens die meiste Aussicht auf Beantwortung hat. Um einen besonders beredten Fall herauszugreifen: der Hunger ist eine in dem gesamten anorganischen, also dem quantitativ bei weitem umfangreichsten Naturteil, völlig unbekannte Erscheinung. Erst mit der Organismenreihe setzt er ein und äußert sich da mit gewaltiger, unwiderstehlicher Heftigkeit. Findet sein Anspruch kein Gehör, so geht der ganze Organismus zugrunde. So erscheint der Hunger unter den vier apokalyptischen Reitern. Da es keinem chemischen oder physikalischen Gesetz entspricht, daß das Nichteingehen einer an sich möglichen Verbindung unerträgliche Qualen bereitet, andererseits von einer bestimmten Stufe der Organismen an tatsächlich die Nichtverwirklichung des Möglichen größte Schmerzen auslöst, so tritt hier ein Novum auf, das zu der Frage nach seiner Entstehungsursache berechtigt, ja zwingt. Erwägt man nun, daß nach künstlicher Einleitung der Verbindung, die wir Ernährung zu nennen pflegen, sofort der Schmerz

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0312
gefördert durch die DFG

endet, und zwar an jedem gesunden Organismus, so liegt wohl der Schluß nahe, daß der Schmerz aufhöre, weil die Verbindung hergestellt wurde. Wenn aber in jedem solchen Fall von Leid durch das Einleiten jener Verbindung der Schmerz beseitigt, der gefährdete, schwer bedrohte Organismus aber gerettet wird, dann liegt wieder die Vermutung nahe, daß das Aufhören des Schmerzes und die Rettung des Organismus eng zusammengehören, daß eine Beziehung zwischen beiden bestehe, daß vielleicht gar der Schmerz gleichsam absichtlich bei Nichtverbindung eingesetzt werde, damit durch Schmerzbesiegung das Ganze erhalten werde. Sobald aber ein „damit" als finalistisches Kettenglied eingeschaltet wird, ist diesem Sollen als Objekt ein Wollen als Subjekt kompensatorisch anzugliedern. Dieses Subjekt ist nun nicht mehr zu entbehren.

Nun wiederholt sich diese Bezogenheit: Ersatzmangel — automatisch einsetzender Hungerschmerz — Aufnahme der Nahrung — Schmerzbeseitigung — Wiederherstellung der Lebenskraft in restloser Gleichheit in raumzeitlich unbegrenzter Fülle von Fällen, so daß an der Zweckmäßigkeit des Hungerschmerzes für das einfachste logische Schlußvermögen schlechterdings kein Zweifel bestehen kann, so wenig wie bei der ausnahmslos sich wiederholenden Bezogenheit zwischen dem Magneten und den Eisenspänen. Wenn aber Zweckmäßiges als Tatsachenzusammenhang sich in unzähligen Fällen als Folgeerscheinung gleicher Voraussetzungen wiederholt, so erwächst der Glaube an Kausalität; und wenn der Zusammenhang von einer Heilwirkung begleitet ist, dann bedarf es keiner besonderen Kombinationsgabe, um auf eine Gewolltheit, eine Absichtlichkeit zu schließen. In jedem menschlichen Zusammenhang wäre dies der Fall. Gesetzt, ein armer Mensch erhielte von Zeit zu Zeit eine anonyme Geldsendung: an der charitativen Absicht eines unbekannten Spenders würde er keinen Augenblick zweifeln. Der Spender ist hier der Hunger, der zur An- bzw. Aufnahme der rettenden Spende nötigt.

Das hier vom Hunger Gesagte gilt erst recht vom sexualen, überhaupt von allen Trieben und Tropismen. So kann schon aus diesem wie aus zahllosen anderen Gründen unverkennbarer Teleologie im Organismenreich an der Aktivität einer vor- oder überweltlichen Intelligenz und Energie ein begründeter Zweifel nicht bestehen.

Der Leser verzeihe diesen beschwerlichen, doch unerläßlichen Umweg zum Thema. Nachdem nun neuere Metaphysiker wie Heidegger, Müller-Freienfels, Jaspers, Scheler u. a. den Weg zum Irrationalen gewiesen haben, bleibt nur noch die letzte Konsequenz zu ziehen und kopernikanisch für alle Philosophie den Blickpunkt jeder Betrachtung vom bisherigen menschlichen auf das prämundiale „überweltlich-große" Subjekt zu verlegen und diesen Ausgangspunkt zu universalster Geltung für alle Gebiete philosophischen Denkens zu erheben.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0313
gefördert durch die DFG

Das gilt auch für das Gebiet der Ästhetik, zu dem wir nun gelangen. Denn wenn von der Metaphysik der Ästhetik die Rede sein sollte, so war diese Ankündigung so gemeint, daß jener prämundialen Intelligenz bei logischer Betrachtung von Naturvorgängen eine neu erkannte Geltung für alle philosophischen Disziplinen zugesprochen werden müsse, also auch für die Ästhetik. Es wird sich somit hier nicht um eine Ästhetik im landläufigen, anthropozentrischen Sinne, sondern um eine solche handeln, die dem angenommenen apriorischen Intellekt selbst eignet. Der in „Pflanze und Tier“ (1927, Emm. Reinicke, Lpzg.) unternommene Versuch, aus bestimmten Naturerscheinungen bestimmte Eigenschaften, Attribute und Tendenzen jenes urtümlichen Intellekts zu erschließen, hat mehrfache Zustimmung gefunden, besonders bei J. v. Uexküll, und in diesem Sinne soll hier versucht werden, einiges zur Metaphysik des Ästhetischen beizubringen, wobei sich zeigen wird, daß die transzendente Ästhetik eine viel ernstere Wissenschaft darstellt als die früher betriebene, die lediglich als eine Funktion des Menschengeistes erschien. Fehlten dieser die festen Richtlinien, so wird erstere bei engster Bezogenheit auf erwiesene Naturtatsachen sich in vorgezeichneten Bahnen um so sicherer bewegen und keine Aussage wagen, die nicht als Gewähr die exakte Bekundung der Naturwissenschaft für sich hätte.

Wir suchen Anzeichen ästhetischen Bewußtseins als Attribut der erschlossenen Ur-Intelligenz zu erspüren. Da entsteht sofort die Schwierigkeit, die Zuordnung der in Betracht kommenden Erscheinungen zu jenem Urgeist, wie der Kürze halber gesagt werde, zu erweisen, soweit von Erweisen in der Naturphilosophie überhaupt die Rede sein kann. Das höchste Erreichbare ist, nicht allein in der Naturphilosophie, sondern in allen, auch den „exakten“ Disziplinen, die Höchstwahrscheinlichkeit. Hier ist das richtige Schätzungsvermögen notwendig, und wie beim Schützen ist der zu nahe wie der zu ferne Einschlag gleich minderwertig. Das Ziel richtig zu visieren, etwa nach der Dreiteiligkeit Hegelscher Dialektik oder nach bekannter Zieltechnik der Artilleristen, ist auch in unserem Falle die Aufgabe, wenn die Kontrolle auch weniger sinnfällig zu handhaben ist. Eine Handhabe solcher Nachprüfung gewährt die Naturphilosophie nun aber in der teleologischen Verknüpfung.

Zunächst ist zu besserem Verständnis ein phylogenetischer Rückblick vonnöten. Ästhetische Eindrücke heften sich in der Fauna zuerst an die Sinne; erst beim Kulturmenschen ist Ästhetisieren Selbstzweck und rein geistige Funktion. Früheste ästhetische Wahrnehmung besteht augenscheinlich zwischen etlichen Fischgattungen. Die Beziehungen zwischen Pflanzen und Insekten sind bekannt. Das sexuale Moment spielt bei den betreffenden Fischen direkt, bei den Insekten eine doppelte Rolle, weil die Insekten die Bestäubung vollziehen und damit zugleich die eigene Art-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0314
gefördert durch die DFG

erhaltung fördern. Der Vorgang ist von durchsichtigster Kausalität, und kein Zoologe unterläßt es, die Finalität festzustellen. In den Einzelfällen glauben die Naturwissenschaftler immer an die Teleologie; aus ihnen verallgemeinernd naturphilosophische Schlüsse zu ziehen, weigern sie sich jedoch. Der bedeutende Botaniker Gottfried Haberlandt z. B. betont fast auf jeder Seite seiner „Physiologischen Pflanzenanatomie", daß irgendein Organteil diesen oder jenen Zweck erfüllen s o l l e ; im ganzen aber will er es nicht Wort haben, und er befindet sich damit in umfänglichster Gesellschaft.

Für uns ist dabei nur wichtig, daß der Sexualvorgang bei den Insekten, um zunächst bei diesen zu bleiben, durch die Farbenwirkung der Pflanze malerisch und zeichnerisch zugleich unterstützt wird: malerisch, um menschliche Termini heranzuziehen, durch die Färbung der Blütenblätter, zeichnerisch durch die meist konzentrisch auf den Kelch hinweisenden, nicht zentrifugalen, sondern zentripetalen Linien. Die Belege aus der naturwissenschaftlichen Fachliteratur auch nur annähernd hier beizubringen, würde nicht nur den Rahmen dieser Darstellung sprengen, sondern ist nicht einmal erforderlich. Nicht nur der Botaniker, sondern jeder Gärtner, jeder mit offenen Sinnen Begabte sieht die ästhetische Wirkung des Blumenflors. Dichter ältester Zeit haben sie besungen; die Palette keines Malers kennt Kolorite, die nicht in der Farbenskala der Flora schon vorhanden gewesen wären. Ein Blick auf das Insektenreich läßt die Frage der antiken Juristen aktuell werden: Cui bono?, und die Antwort gibt der natürliche Sachverhalt: Die Farben dienen den Insekten als Lockmittel. Das Chlorophyll der Stauden und Blätter allein würde kein Insekt anlocken. Durch die besondere Blattfärbung werden die Kelche signalisiert, die ihrerseits wieder eine besonders helle, ja grelle Färbung zeigen; und um die Kelche allein handelt es sich. Sie stellen die Möglichkeit der Fortpflanzung und Arterhaltung dar, die einerseits vom Winde besorgt wird, andererseits, da auf dessen rechtzeitiges Eingreifen nicht mit Sicherheit zu rechnen ist, von den Insekten, die durch Triebzwang dazu genötigt sind. Sie verfahren okkasionalistisch: gelegentlich ganz anders-artiger Funktion führen sie gleichzeitig das floristische Begattungsgeschäft aus, ohne es freilich zu wollen. Also muß man an eine erstaunliche Kontingenz glauben. Will man ein Zufallswunder ausschließen, dann bleibt nur übrig, eben nicht an Zufall zu glauben, und dann sieht die Logik und Logistik keinen Ausweg mehr, als eine Gewolltheit, eine Beabsichtigung anzunehmen, und in diesem Fall nötigt die Logik uns die Frage ab, ob eine freischwebende, an kein Denkzentrum gebundene Möglichkeit irgendwo im Weltraum angesiedelt gedacht werden könne. Fällt, wie vorauszusehen, die Antwort auf diese Frage negativ aus — denn Schopenhauers frei im All schwebender „Wille" stellt kein Gegenargument

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0315
gefördert durch die DFG

dar, da lediglich willkürliche Setzung des Philosophen vorliegt —, dann bleibt nichts übrig, als jene Beabsichtigung, jenen Denkzusammenhang gewissermaßen persönlich verdichtet und lokalisiert zu denken.

Kurzerhand muß also festgestellt werden, daß die floristische Ästhetik zweckgebunden ist. Damit ist für den erkennbaren Anfang aller Ästhetik die finalistische Bindung erkannt. Da aber jede Zweckrelation notgedrungen mit absoluten Werten operieren muß, weil der Zweck nur so erreichbar ist, ist als Vorstufe noch ein ästhetisches Bewußtsein a priori anzunehmen, dessen die primäre Intelligenz sich zu ihren sekundären Erhaltungstendenzen bedient. Es gibt also absolute Schönheitswerte auf optischem Gebiet, und zwar hat dieses Gebiet als das ältere den Vorrang, da erst beim Übergang der Wassertiere zur Landexistenz durch Umwandlung der Kiemenbogen zu Ohrmuscheln eine Ästhetik des Gehörs in Frage kam. So sind gewissermaßen die bildenden Künste weitaus älteren Datums als die redenden (die optischen als die akustischen). Wenn in Lessings „Laokoon“ zwischen beiden vom Standpunkt der menschlichen Ästhetik aus streng geschieden wird, so ist diese Trennung auch naturwissenschaftlich tief begründet. Denn ästhetische Werte sind es ohne Frage, die sich in den optischen Reizen der Natur erweisen, und wenn die koloristische Schönheit in der Flora auch zuerst zweckgebunden im Erhaltungssinne erscheint, so geht daraus erst recht hervor, daß hier echte Schönheitswerte vorlagen, da sie ja hinreichen sollten, den gewünschten Instinkterfolg bei den Insekten zu zeitigen. Die Frage anthropomorpher Ästhetik nach dem absolut Schönen mag auch in diesem Hinweis ihre Beantwortung finden.

Nun ist aber auch in der Flora nicht jeder Form- und Farbenreiz teleologisch zu deuten, wenn die Berechtigung teleologischer Deutung auch viel weiter reicht, als gemeinhin geglaubt wird. Palmen und Eichen, Tannen und Birken zeigen individuelle Schönheitstypen, die, abgesehen vom Kampf um das Licht, eine Zweckbedingtheit nicht erkennen lassen, somit ein freies Spiel urtümlichen Schönheitstriebes bekunden, den man als Kallotropismus bezeichnen könnte. Hinsichtlich der Blütenfarben kann man einwenden, sie seien nur vom Standpunkt der Insekten aus schön. Aber der menschliche Geschmack trifft mit dem jener völlig zusammen.

So ist die Frage nach einem absoluten Schönheitsideal nur lösbar, wenn über den Begriff des Absoluten in diesem Zusammenhang Klarheit besteht. Durch die Verpersönlichung des primären Intellekts ergeben sich eben viele neue Fragen, die deshalb nicht weniger zur Debatte stehen, weil man sie früher, zur Zeit des freischwebenden „Willens“, nicht wahrnahm. Man kann die absolute Schönheit gewissermaßen als Ding an sich auffassen, dem der Urgeist Authentie zugesteht, kann aber auch an ein ad hoc, zur Zweckhaftigkeit vom Urgeist gesetztes Ideal der Schönheit glauben.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0316
gefördert durch die DFG

Menschliche Inferiorität in diesem Zwiespalt wird nur durch beginnende Selbsterkenntnis gemildert. Früher war diese Problemlage nicht vorhanden, weshalb auch menschliche Kompetenz ihr gegenüber nicht zur Diskussion stand. Wenn auch die ars ignorandi einen Fortschritt bedeuten kann, so ist obiges Eingeständnis doch nicht wertlos. Vielleicht darf man, falls so weit gehende Transzendenz tragbar erscheint, in der absoluten Schönheit eine Emanation urgeistiger Wesenheit ahnen, wenn solche „Wesensschau" erlaubt ist. Die „Wesensschau" kommt übrigens statisch, wie der „Lebensschwung" dynamisch oder motorisch, dem schöpferischen Urbild nur näher als frühere Metaphysik, dringt aber noch nicht zum verpersönlichenden, frei folgernden Schauen vor. Uns dürfte Schönheit als ein besonderes Attribut des Urgeistes kündbar sein und als dessen Emanation dem menschlichen Bewußtsein zuströmen; hier grenzen Erkenntnis und Ahnung nahe aneinander. Platonischer Traum meldet sich an. Streng wissenschaftlich allerdings ist nur eine teleologische Ästhetik anzunehmen, und es handelt sich nun darum, ihre psychologischen Voraussetzungen zu ermitteln.

Diese psychologischen Voraussetzungen geben sich leicht kund: der urtümliche Weltwille zur Erhaltung des Geschaffenen benutzt die optischen Reizmittel zur Verwirklichung der Arterhaltungs-Möglichkeit bei bisexualen Organismen. Ist die Blütenbestäubung die kunstvoll ersonnene Herbeiführung des Erhaltungsmechanismus, so ist die bisexuale Erhaltungsmethode durch Ästhetik stark unterstützt und zeigt unmittelbares Verfahren. Es handelt sich demnach ursprünglich nicht um reine, sondern um angewandte Ästhetik, wie man von reiner und angewandter Kunst redet. Also ist, diesem Vorgang entsprechend, die angewandte Kunst urtümlicher als die absolute? Es ist, wie gesagt, nicht erforderlich, eine Verwirklichung des Ästhetischen erst zu jenem realen Erhaltungszweck anzunehmen; es ist vielmehr wahrscheinlicher, daß für das bereits präexistierende Schöne sich hier nur eine wertvolle Anregung bot. Schönheit ist wahrscheinlich als apriorisch zu denken.

Diese Feststellung regt zu einem Vergleich mit menschlicher Kunst an. Alle bildende Kunst ist zunächst mimetisch. Tier, Mensch, Landschaft werden nachgebildet. Erst in der Baukunst befreit das Kunstschaffen sich von der Nachahmung. Urtümliche Kunst und Ästhetik ist somit nicht sachgebunden, sondern absolut, zumal sie jeder individuellen Sachlichkeit oder Dinglichkeit vorausgeht. Die reine Farbenkunst kommt dieser Ästhetik wohl am nächsten, wenn sie auch hauptsächlich durch Farbenproportionen wirkt, während die primäre Erfindung hauptsächlich in der einzelnen Farbe gipfelte, im grellen Rot des Mohns, im weichen Rosa, im tiefen Blau des Veilchens usw., wiewohl Farbenproportionen von uns genial dünkender Feinheit begegnen. Hinzu kommt die Ästhetik der Form, die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0317
gefördert durch die DFG

zum Teil lebenswichtigen Zwecken dienstbar sein mag, aber großenteils absolutem Schönheitswillen entspringt.

Zu bemerken ist noch, daß die Tierkunst nie mimetisch ist. Man kann wohl von einer Kunst des Tieres und ihrer zum Teil ästhetischen Wirkung reden; das nachbildende Element fehlt jedoch völlig. Es handelt sich bei der Tierkunst wesentlich um praktische Nutzung und Erhaltung, wenn auch die Kunstfertigkeit gelegentlich in ihrer formgebenden Sicherheit an wirkliche Kunst heranzureichen scheint.

Ganz in das Gebiet angewandter Kunst gehört die tierische Farbengebung, die zumal im sog. Hochzeitskleid in die Erscheinung tritt. Die ästhetischen Wirkungen optischer Art decken sich oft, aber nicht immer mit menschlichen Schönheitsbegriffen, wie zoologische Tatsachen zeigen; der Mensch mag auch daraus das Mangelhafte seiner kritischen Zuständigkeit erkennen. Was dem Tierweibchen zusagt, ist für das menschliche Auge vielfach gar nicht wahrnehmbar. Im ganzen aber trifft der Farbenreiz der Tiere mit menschlichem Geschmack überein, auch bezüglich der defensiv gemeinten „Schreckfarben". Es handelt sich durchgehend um zweckhafte Ästhetik, die der Arterhaltung zugute kommt. Die unendlichen Feinheiten in Farbe und Form bei Faltern (vgl. F. Süfferts schönen Aufsatz über Querbindenzeichnung bei Schmetterlingen in Roux' Archiv für Entwicklungsmechanik, 1929, S. 299ff.), Vögeln usw. bekunden — von uns unverständlichen Einzelfällen abgesehen — eine vornehme Erfindung, die auch durch Rücksichten des Mimikry u. ä. nicht beeinträchtigt wird. Es ist hier, obwohl es sich nur um angewandte Kunst handelt, eine künstlerische Delikatesse in Farbe und Form aufgeboten worden, der keine Phantasie des größten Künstlers auch nur von fern gleichkommt, wobei es auffällt, daß zwar die Vertreter der Religion, der Kunst und der Dichtung diesen Tatbestand mit Bewunderung hervorheben, die exakte Wissenschaft jedoch, der so leicht kein Lebensgebiet entgeht, die dem Geld, dem Sport, der Mode ihre Philosophie abgewinnt, an diesem Sachverhalt teilnahmslos vorübergeht. Es ist eben unerlaubt, das Ständige für selbstverständlich und somit unbeachtlich zu halten, weil es dem Lebenskreis durch Gewohnheit eingefügt ist. Man muß sachlich genug sein, das dem Zusammenhang eingewachsene Eigene vom Fremden zu unterscheiden. Die Synthese ist eine nur scheinbare.

Man hat neuerdings die Farbenskala auf die systematische Anordnung der Lichtwellenlängen zurückgeführt. Dies besagt jedoch nichts für ihre ästhetische Geltung. Wichtig wäre es vielmehr, in den Farbenkompositionen der Natur nach etwa zahlenmäßigen Gesetzlichkeiten zu forschen, was bisher noch ausstehen dürfte, wie denn die Mathematik als Element naturhafter Ästhetik noch eine Betrachtung verdiente.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0318
gefördert durch die DFG

Angesichts mancher Gewächse entsteht der Eindruck, daß zwischen der Farbengebung der Blätter und derjenigen der Blüten eine gewisse farbenphysiologische, ästhetische Bezogenheit vorhanden sei. Aus blaßgrünen Blättern einiger sog. Eispflanzen wachsen blaßrote, ins Grüne hinüberspielende Blüten hervor, wobei eine wohltuende Harmonie der Farbtöne zwischen Blatt und Blüte geradezu an künstlerische Gewolltheit denken läßt. — Übrigens ist es wohl auch ein der Beachtung wertes Gebiet, das sich in der Farben- und Formgebung der nicht zweckdienlich determinierten Organismenteile der Beobachtung darbietet.

Der optischen Ästhetik gliedert die osmotische sich an. Schmetterlinge spüren auf weite Entfernungen den Duft der Geschlechtspartnerin und folgen ihm. Die Insekten werden durch das den Blüten entströmende Aroma ebenso, wenn nicht noch mehr als durch die Farbe angezogen. Die Tatsache verzeichnet jedes Handbuch der Zoologie; niemand dagegen wirft in diesem Zusammenhang naheliegende Fragen auf. Überall wird wiederholt, daß der Duft die Insekten zwecks Pollenübertragung anlocken „soll"; niemand dagegen beschäftigt sich mit der gar nicht so sehr fernliegenden Frage, wo das dem objekthaften Sollen komplementär zugehörige Wollen zu suchen und wie es gemäß dem objekthaften Tatsachenbefund wohl subjekthaft vorzustellen sei. Wenn wir aber die Finalität der Duftwirkung anerkennen, dann müssen wir auch zugeben, daß bei der primären Intelligenz eine Ästhetik des osmotischen Effekts anzunehmen sei. Und wie dem Duft, an dem die homerischen Götter sich ersättigten, der realere, den Opferern verbleibende Genuß der Opferstücke entsprach, so dem Dufte der Geschmack. Die Schönheit der Düfte zeigt eine unendlich erfinderische Phantasie, aber den abwehrenden Schreckfarben entsprechen auch negative Osmosen wie Aasgeruch und Fäkalien, die apotropäisch oder, etwa mit dem Zwecke der Reinigung, gerade anziehend wirken wie bei manchen Insekten, bei Geiern, Hyänen usw. Wohlgerüche aber atmen ganze Symphonien der Schönheit aus, denen der Mensch kein Analogon gegenüberzustellen hat, dessen „Dufteien" nur mit dem Material der Natur arbeiten. Eine menschliche freischaffende Kunst gibt es auf diesem Gebiet so wenig wie für das Reich des Gaumens. Es ist zu relativ, was hier geboten wird. Ein Apicius wird nie den wahrhaft Kunstschaffenden zuzurechnen sein. Dies Gebiet ist rein lebenerhaltend und kann niemals reine Kunst werden.

Der Bildhauer Max Kruse, der Schöpfer des herrlichen „Marathonläufers", auch als Kunstdenker bedeutend, hat das eigentliche Reich der Plastik im Tastsinn erkannt und bestimmte Handformen hergestellt, um die epidermiale Wohltat des Berührens daran darzutun. Das nachtastende Oberflächengefühl, von Goethe bekanntlich in den „Römischen Elegieen" poetisch ausgewertet, mag auch zweckhaft erdacht sein, ist jedenfalls dem

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0319
gefördert durch die DFG

Plastiker so wichtig wie das Gesicht und kommt in modernster Bildhauerei zu besonderer Wirkung. Die weiche Tastwirkung an höheren Organismen ist voll reicher Erfindung, die schon das Kind beim Streicheln der Katze, des Hundes u. a. liebt.

Ein neues Gebiet wird mit dem Funktionswechsel der Kiemen zum Ohr und der Schaffung des Gehörs erschlossen. Der Wald ertönt von Vogelgesang im Frühling. Mit ihm stirbt er bis zum erneuten Sonnenumlauf des Planeten. Wenn die Brutzeit beginnt, ist der Zweck des Gesanges erfüllt. Im Spätherbst dröhnt das Röhren der Hirsche dämonisch durch den abenddunklen Forst und kündet Liebesspiel und Kampfeslust an. Die Ästhetik ist zweckhaft relativ und darf nicht am menschlichen Geschmack gemessen werden. Das Heulen des Uhus, des Schakals, das Krächzen des Raben, das Grunzen, Brüllen, Wiehern ist dem menschlichen Ohr kein Wohlklang, wohl aber denjenigen, für die es bestimmt ist. Eine primär-absolute Ästhetik steht dabei nicht in Frage, da lediglich Erhaltungszwecke in Betracht kommen. Gleichwohl muß auch hier eine absolute Klangästhetik vorausgesetzt werden, die dem Zweck dienstbar gemacht wurde. Weitgehend ist allerdings nur mit Erkennungslauten zu rechnen, die die Nähe des Partners anzeigen sollen. Vielfach ist aber auch an ästhetischen Reiz zu denken, dessen Schönheit den anderen Teil anzuziehen bestimmt ist.

Dies leuchtet um so mehr ein, als beim Menschen eine gewaltige Entwicklung einsetzt, die vom Lied der Nachtigall bis zur modernen Primadonna hinaufreicht. Die Entwicklung des Zweckgesangs zur Höhe neuzeitlicher Musik läßt auf eine apriorische Musikalität von unfaßbarem Reichtum schließen. Denn wenn Tonhöhen und -stärken auch rein physikalisch ableitbar und an bestimmte Lautwellen gebunden sind, da Harmonik und Melodik von mathematischen Gesetzmäßigkeiten der Akustik abhängen, so besteht hier doch so viele Freiheit in der Gesetzlichkeit, daß einem Chaos nur durch beherrschende Normierung und ordnende Macht vorgebeugt werden kann. Die erreichte Schönheit kann nur als Entelechie urtümlicher Dynamis aufgefaßt werden. Der geheimnisvolle Zusammenhang zwischen Musik als Harmonie und Rhythmus und menschlicher, zum Teil schon tierischer Seelenlage hat seine Begründung wohl in noch unzureichend bekannten Feinheiten der Nervenstruktur; an der angenommenen Apriorität musikalischer Ganzheit wird dadurch nichts geändert. Der Allgemeinbegriff des Ästhetisch-Schönen enthält eben auch die höchsten Auswirkungen der Tonkunst. Die heute brennende Frage der Melodik, die Richard Wagner aufwarf und die jetzt ziemlich entschieden ist, findet ihre Lösung vielleicht darin, daß die Strenge des Kontrapunkts, gegen die schon Beethoven sich auflehnte, und die übertriebene Gesetzlichkeit alter Zeit mehr und mehr abgestreift wird, soweit sie einer pedan-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0320
gefördert durch die DFG

tischen Willkür entstammte, vergleichbar etwa „falschem Regelzwange“ der Boileau'schen Pseudo-Aristotelischen Poetik, gegen die Lessing sich empörte. Die Klänge des Sturms, des Meeres, des Donners, der Nachtigall sind melodielos, aber nicht etwa unmelodisch. Es ist beachtlich, daß das Kind, auch das musikalische, nur schlichte, unkomplizierte Melodien gern hört und erst später einer reifen, klassischen Musik zugänglich wird, die ihm einst als wildes, unharmonisches Tonchaos erschien. Dichter reden von der Melodie des Sturms, der Brandung u. ä. In Wahrheit sind dies Klänge, die nur symphonischer Erhabenheit modernster Prägung entsprechen. War die bildende Kunst dem natürlichen Original zugeordnet, bis eine gesündere Ansicht sie von dieser Bindung erlöste, so ist die Melodie zum Teil ebenfalls eine Fesselung an bestimmte Klangreihen und Akkorde von genauer Abmessung. Davon ist die Musik jetzt befreit, die nunmehr ihren „bergstromähnlichen lauten Gesang“ anstimmt, strengen Harmonien enthoben, dafür jetzt naturhaft über Fels und Wald daherrauschend, voll erlöster Pracht, selbst ein Naturteil, „gesetzlos, Ossians Schwunge gleich, gleich Ullers Tanz auf Meerkristallen“. Auch an Pindar kann man denken, dessen Hymnos nach Horaz wie ein vom Berge herabstürzender, über seine Ufer geschwollener Strom daherbraust. Zur Erhabenheit des Naturlauts ist die Musik aus enger Stubenluft zurückgekehrt, und es wäre kleinlich, diesem Pegasus das Joch akademischer Theorie und Harmonik aufzuerlegen. Darin liegt unendlich mehr Größe als in dem abgezirkelten Menuettschritt der Melodie. Aller Klang und Sturm, alle Leidenschaft und Erhabenheit ist in der Stimme des Urgeistes anzunehmen, und aller Menschenton ist Nachklang seiner Größe.

Anderes gilt von der Dichtkunst. Sie ist insofern beschränkter, als sie ausschließlich dem Menschen in aller Natur zukommt. Dilthey bleibt in seinem Buch „Das Erlebnis und die Dichtung“ doch anthropozentrisch. Wir fragen zunächst: Was ist Dichtung im Verhältnis zur Musik und was an sich? Zur Musik verhält sie sich aristokratisch; während jene alle Naturteile umgreift und das Göttliche unmittelbar ausspricht, beschränkt die Poesie sich auf menschliche Intellekthöhe und übersetzt jene brandende Symphonik erst in die Form der Sprache. Musik ist Naturecho, Poesie wählt den komplizierten Umweg über Grammatik und Syntax. Andererseits ist Poesie an sich mehr an höchste Geistesfunktionen des Menschen gebunden als alle anderen Künste, die mehr aus dem Gefühl schöpfen als aus dem Verstand und der Erkenntnis. Gefühl als das Ältere ist wichtigster Bestandteil und Hebel aller Kunst; aber der Intellekt, der in ganz anderer Weise fortschreitet und den Menschen zum Herrn der Erde macht, erhebt als Jüngster, aber Kräftigster die Dichtkunst eines Homer, Shakespeare, Goethe wohl über die anderen menschlichen Kunstleistungen. Die Poesie im ganzen Umfang ihrer kulturellen Bedeutung,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0321
gefördert durch die DFG

ihrer Beziehung zu allen Lebensfaktoren, allen Wissenschaften übernimmt immer mehr die Führung der Künste und kommt dem Wagnerschen Gesamtkunstwerk am nächsten. Wenn aber der Äschyleische Halbgott erklärt, des Menschen Künste seien das Werk des Prometheus, und auch sonst alte Mythen von kulturschaffenden Göttern zu melden wissen, so spiegelt sich darin vielleicht die frühe Ahnung, daß auch die Dichtkunst ihren gewaltigen Weltgang nie hätte antreten können, wenn ihre Wesenheit nicht transzendent präexistierend vorgebildet gewesen wäre.

Der große Unterschied zwischen der hier angenommenen urgewollten Ästhetik und der früher betrachteten besteht nun aber in der Tatsache, daß hier die unmittelbar-vitale Zweckgebundenheit nicht vorhanden ist. Erhaltung des Einzel- wie des Gattungslebens hängt mit der Betätigung dieser Ästhetik nicht zusammen. Gewiß, „die Kunst geht nach Brot", und Liebe ist dem Kunstschaffen eng verbunden. Aber als conditio sine qua non des physischen Lebens wie bei Pflanzen und Tieren ist sie nicht anzusehen. Hier wirkt die Natur selbst, die Liebreiz und Schönheit um die Gestalten der Jugend gießt und so eine Ästhetik bewährt, an die kein menschliches Begreifen heranreicht, und die gewiß durch menschliche Zutat wie Pinsel und Lippenstift nicht verschönt wird. Die Natur greift hier selbst ein, wie übrigens auch bei Pflanze und Tier, einem besonderen, zeitlich begrenzten Jahresteil den Arterhaltungstrieb vorbehaltend, wenn auch beim Menschen das unmittelbar Zweckhafte ästhetisch umhüllend. Auch da sind raum-zeitliche Unterschiede des ästhetischen Abstandes von der Tierheit erkennbar. Dem Menschen werden höhere Eigenrechte zugestanden, größere Freiheiten und Kompetenzen gewährt. Ihm ist, im Gegensatz zum Tier, nicht nur Geistigkeit, sondern Vervollkommnung der Geistigkeit zugestanden worden, wie ja „Vervollkommnung" nach des Biologen Viktor Franz Lehre allem Naturleben eignet. Das gilt für menschliche Ethik und Ästhetik, und Schiller hat die moralischen Imperative (denen aber das imperatorische Subjekt fehlt) durch die Zutat des Ästhetischen feinsinnig und im Geiste des Urwillens gemildert. Unverkennbar liegt es in diesem höchsten Willen, daß die Gattung Mensch, die höchste der Erde, zwar triebhaft ihre Erhaltung durchführe; dem Trieb sind jedoch im Gegensatz zum Tier, bei dem jede ästhetische Zutat zu bestimmten Zeiten ausschließlich der Trieberfüllung zugute kommen soll, ästhetische Beigaben erteilt worden, die das Brutale der Tiernatur veredeln. Die Musik, die Poesie, alle Ästhetik dient nicht der Verschärfung, sondern der Milderung, der Veredlung, der Vergeistigung des konkreten Geschehens. Ansätze dazu zeigt auch die Tierwelt, deren mannigfaches Liebesleben solcher Elemente nicht entbehrt. Aber diese Ästhetik dient dem Anreiz, der Lockung, nicht der Veredlung und Vergeistigung. Beim Menschen liegt eine Kombination von beidem vor: Ästhetik steht wohl im

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0322
gefördert durch die DFG

Dienste der Lockung, aber zugleich auch der Veredlung des Brutalen. Alkaios will der Sappho etwas von Liebe sagen, ἀλλά με κωλύει αἰδώς „aber mich hindert Scham". und wenn Goethe sich zu einer Katharsis seiner Leidenschaften durch dichterische Beichte bekennt, so darf darin auch eine Entsprechung gefunden werden.

So kann man die Ästhetik als Führerin zu edler Vergeistigung betrachten. Die „ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts" darf man in den Willen der urtümlichen Intelligenz verlegen, der, auf Vervollkommnung jeder Art gerichtet, in der selbstzwecklichen Ästhetik seinem Liebling, dem Menschen, die Krone der Verklärung zuteilt.

Wir fassen zusammen: Ästhetik ohne transzendentale Anknüpfung, ohne Ansiedlung im Irrationalen bleibt ungreifbar und findet erst in der Annahme einer geistseelisch, auch ästhetisch wirksamen Präexistenz, wie sogar die Naturwissenschaft sie zu fordern beginnt (vgl. Karl Friedrichs, Ökologie als Wissenschaft von der Natur, S. 101 u. 107), ihre rechte Deutung. Noch so umfangreiche Handbücher der Ästhetik können über das Unzureichende ihrer Ergebnisse nicht hinwegtäuschen, wenn ihre ganze Systematik in anthropozentrischer Autarkie den kosmischen Anschluß, die organische Eingliederung in das Universum vermissen läßt. Einen Teil ihres idealen Glanzes verdankt die antike, insbesondere die platonische Philosophie ihrem Bestreben, die Einzelheiten der Lehre jenem kosmischen Ganzen möglichst einzuschalten, und es ist anzunehmen, daß auch die neuere Ästhetik durch derartige Wegrichtungen an Klarheit, begründeter Gesetzlichkeit und allgemeiner Zugänglichkeit gewinnen wird.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0323

gefördert durch die
DFG

Besprechungen

Kans Kayser: Vom Klang der Welt, Ein Vortragszyklus zur Einführung in die Harmonik. — 180 S. mit 16 Abb. Geb. RM. 3.—, geh. RM. 2.40. Max Niehans Verlag, Zürich und Leipzig, 1937.

„Zu Beginn wird die hohe tausendjährige Tradition der harmonikalen Forschung gezeigt, die einst in der griechischen Kultur zentraler Gedanke war, heute aber von der Wissenschaft fast ganz übersehen wird. Dann erläutern wir das Urphänomen der ‚Tonzahlen'. Das menschliche Ohr hat die einzigartige Fähigkeit, eine Zahl größe zugleich mit dem Zahl wert spontan zu erkennen. Die Tonzahl ist eine Synthese von Denken und Empfinden, und das System der Tonzahlen ist bedeutungsvoll, weil es auf eine langgesuchte Brücke zwischen der Welt des Seins (Materie) und der Welt der Werte (Seele, Geist) hindeutet. Im Anorganischen hat die harmonikale Forschung schon zu Ergebnissen geführt: zu einem System der Elemente, zur Auffindung der harmonikalen Gesetze in der Kristallbildung, zu der berühmten Balmerschen Wasserstofformel, zum dritten Keplerschen Gesetz. Keplers Hauptwerk ist eine kosmische Harmonielehre. Im Organischen schafft die Harmonik mit Hilfe der sogenannten Hörbilder eine ganz neuartige Gestaltlehre der biologischen Formen. — In den Künsten, vor allem in Dichtung, Malerei und Musik, gibt es eine Fülle harmonikaler Beziehungen und Gesetze. Für die Baukunst wird nachgewiesen, wie gerade in ihren Hoch-Zeiten die Baukünstler sich harmonikal akustischer Unterlagen bedienten, von welchen wir geschichtliche Kenntnis besitzen. — Zuletzt stellt der Verfasser dar, wie mittelst der Tonzahlen im Reich des Seins bestimmte Wertformen aufgezeigt werden können, im Reich der Werte aber gewisse Seinsformen. Daraus ergibt sich, daß es hinter den Äußerungen der menschlichen Psyche, wie hinter den Gesetzmäßigkeiten in der außer uns liegenden Natur, bestimmte Strukturen gibt, ‚harmonikale Wertformen', welche den Aufbau der Welt gestalten. Da wir diese Wertformen nicht allein denken, sondern auch empfinden können, ergibt sich eine ethische Stellung des Menschen zur Natur und eine tiefere Verantwortung vor sich selbst, vor seinem eigenen Denken."

Das sind, unwesentlich gekürzt, des Verfassers eigene Worte, mit denen er den Inhalt seines neuen Buches „Vom Klang der Welt" zusammenzudrängen unternimmt. Man sieht: es handelt sich bei diesem Buchtitel keineswegs um eine poetische Metapher — so wie wenn etwa von „Sphärenharmonie" die Rede wäre. Hans Kayser gehört zu den Außenseitern der Forschung, die gewisse Bestandteile eines vorwissenschaftlichen, uns höchstens in der Poesie bewahrten Denkens zu einem Erkenntnismittel erheben möchten, das keineswegs im Widerspruch zu moderner Wissenschaft stehen soll. Vielleicht ging es im Grunde um nichts anderes in Goethes Farbenlehre; bestimmt wollte ein Novalis ähnlich das „Poetische" wieder konkretisieren.

Selbstverständlich handelt es sich nicht um einen puren Anachronismus. Unser Autor kann in den Anklängen der Vergangenheit wohl nur historisch bedingte „Mißverständnisse" verlorener Urwahrheiten anerkennen. Diese freilich müssen,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0324
gefördert durch die
DFG

wie er meint, richtig rekonstruiert, auch neuesten Erkenntnissen erst ihren rechten überzeitlichen Platz anweisen. —

Schon mit seinem Buche „Der hörende Mensch" hatte Kayser bewiesen, daß man seine Harmonik unmöglich a priori als abseitiges Gedankenspiel abtun kann. Uns scheint, daß etwas Heilsames in seiner Arbeit steckt, und daß die wirklich Berufenen einmal unvoreingenommen Einblick nehmen sollten. Freilich, wer ist da berufen? Was Kayser will, dafür ist innerhalb der Fächer heutiger Wissenschaft kein Platz, es liegt z w i s c h e n diesen Fächern. Seine eigene merkwürdige Grenzbegabung mußte ihn in diese verlassene Gegend führen. K. ist, soviel wir wissen, von Haus aus Musiker. Eine andere Anlage trieb ihn in die Nähe des mystischen Schrifttums der Vergangenheit: so kennt man ihn als Herausgeber einer Bücherreihe „Der Dom" im Inselverlag (Paracelsusauswahl!). Er hat aber auch, als Musiker im „antiken" Sinne, eine Liebhaberei für die M a t h e m a t i k und kommt auf seine Art an die Probleme modernster P h y s i k; auch andere Zweige der Naturwissenschaften sind ihm zugänglich und man wird verstehen, daß ihn h i e r alle vitalistischen, in der Psychologie die gestalttheoretischen Richtungen, sowie auch die Tiefenpsychologie mit ihrer Lehre vom Unbewußten anziehen. Die Synthese und auch den Schlüssel zu allem glaubt K. aber in seinen „harmonikalen" Einsichten zu besitzen: Elementareinsichten in das einzigartige, zugleich quantitative und qualitative Wesen des T o n s (als Schwingungszahl, Saitenlänge einerseits, Empfindung und Wert andererseits). Diese Einsichten pflegt er seinen Lesern und Hörern klarzumachen durch einige schlichte Experimente am Monochord (Verhältnis der Saitenlängen zu den Tonhöhen) und an der Cellosaite (natürliche Obertonreihe): Versuche, die uns gerade in ihrer Selbstverständlichkeit ein erstes Staunen abnötigen. Aber das sind nur Anfänge, Ausgangspunkte. Kennzeichnend, daß für die sich immer weiter entfaltenden Untersuchungen (und Spekulationen) eine e i g e n e Zentrale gegründet werden mußte: das „Studio für harmonikale Forschung" in Bern, welches bis vor kurzem als Typoskript die „Blätter für harmonikale Forschung" herausgab, an denen ein internationaler Kreis von Teilnehmenden mitdachte: Menschen verschiedenster Denkherkunft, von dem baltischen Mathematikphilosophen Hermann Friedmann (Verfasser der „Welt der Formen") bis zu dem Kunstschriftsteller Karl Scheffler. Der Ton ist nüchtern, keineswegs sektenhaft, die Untersuchung alles andere als populär. Wer darüber hinwegkommen will, daß hier Dinge, die man heute immer nur „geistesgeschichtlich" referiert findet, gleichsam d i r e k t angesprochen werden, mag bedenken, daß gerade aus den Berührungszonen heutiger Disziplinen der Wissenschaft schon so mancher Impuls zugewachsen ist.

Man sieht, daß uns an diesem Orte zunächst nur ein ausdrücklicher H i n w e i s nötig schien. (E i n e Frage sei jedoch dem Historiker nicht verwehrt: wie findet sich Kayser, der gerade in der Terzenakkordik und der Dur- Mollpolarität eine weltsymbolische Schlüssel-Tatsache erkennen will, mit dem Umstand ab, daß eben diese Polarität bei den „Kronzeugen", den archaischen Kulturen, auch bei den Griechen, ja noch im Mittelalter, jedenfalls in der eigentlichen musikalischen P r a x i s noch ohne Ausdruck geblieben ist?!) —

Zum Schluß die Aufklärung, daß das Buch eine Sammlung von Vorträgen darstellt, die Kayser an der Berner Schulwarte gehalten hat. Es handelt sich also um Prolegomena. Der Verfasser verweist auf zwei bevorstehende Veröffentlichungen: „Abhandlungen zur Ektypik harmonikaler Wertformen" und „Grundriß eines Systems harmonikaler Wertformen".

G. F. Hartlaub.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0325
gefördert durch die DFG

H. Rose: Klassik als künstlerische Denkform des Abendlandes. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1937.

Es liegt ein eigenartiges Problem in der stets und auch hier wieder hervorgehobenen Sonderstellung des Klassischen innerhalb der Stile. Denn wenn auch die Wiederkehr des Klassischen in einem noch so abgewandelten Klassizismus der Annahme einer einmaligen oder auch nur seltenen Erfüllung widerstreitet und damit jede Klassik den polaren Gegenstilen neben- und nicht übergeordnet erscheint, so ist doch mit der Idee des Klassischen selbst so eng der Gedanke des Absoluten verknüpft, daß es von hier aus nicht möglich ist, sich ein Anderes, ebenso Absolutes vom Wert- oder Entwicklungsstandpunkt aus vorzustellen. Mit den Augen der Klassik kann man gar nicht anders als jede Abwandlung, Erweichung oder Zerspaltung ihrer Vorstellungen als noch nicht erreichten Gipfel oder als Absturz zu empfinden, und das alte Bild von Unreife, Blüte und Überreife stellt sich ihr gegenüber stets von selber ein.

Wir sehen hierin eine gewisse Tragik des Klassischen, denn kein Stil ist im Laufe der Geschichte jeweils kürzer verwirklicht, keiner aber zäher und leidenschaftlicher erstrebt worden als der klassische. Denn eben die Idee der Gültigkeit und Vorbildlichkeit seiner Ziele läßt den Gedanken ihrer Verewigung nicht zur Ruhe kommen, die Verwirklichung der Klassik aber hat stets einen gleichsam „punktuellen" Charakter, der stark genug ist, „um sogar die Zerlegung in Perioden, in frühe, reife und späte Klassik schon als unangemessen erscheinen zu lassen". Um ein deutliches, wenn auch nicht schönes Beispiel zu gebrauchen: der Eintritt der Klassik tritt so merkbar in Erscheinung, als schnappe eine sich schließende Tür ins Schloß. In keiner barocken Periode wird man je das Gefühl dieses Ins-Schloß-Fallens haben oder auch nur die Vorstellung, als gäbe es einen festlegbaren Kulminationspunkt, eine Stelle auf dem Gipfel, die allein restlose Erfüllung bedeutet.

Nun stehen wir aber mit dieser Eigenart wohl nicht, wie der Verfasser meint, „an den Grenzen unseres geschichtlichen Erkennens". Die Lösung liegt in der Vorstellungswelt des Klassischen selbst. Wenn wir mit R. als einen der Hauptmerkmale der klassischen Gestaltungsform das Zuständliche und Beruhigte, die Dauer, gegenüber der Erfassung des Bewegten bestimmen, so ist es klar, daß der Eintritt völliger Beruhigung sich punktuell festlegen läßt, während die Bewegung stets durch ein Schnelleres oder noch Schnelleres überboten werden kann, ohne daß wir im Stande sind festzustellen, wo wir an den Grenzen des Möglichen oder auch nur Statthaften angelangt sind. Alle Elemente des Klassischen haben jenen Charakter des Anlangens, des Ans-Ziel-Kommens, alle Elemente des Barocken aber die des Unmeßbaren, Unerfüllbaren.

Wenn wir heutzutage einer Klassik sehr viel näher stehen als jeder anderen Weltanschauung, so ist es berechtigt, von ihrem Standpunkt aus die Dinge zu ordnen, sie „zentral" zu sehen und zentral zu beleuchten. Unbegreiflich aber bleibt gerade von einer zentralen Idee des Klassischen aus nicht so sehr die Beschränkung auf die griechische Klassik des 5. Jahrhunderts, als die Beschränkung auf ein so kleines Gebiet wie das der bildenden Kunst mit dem Hinweis, daß es in den meisten anderen sich anders verhalte. Was bleibt schließlich von einer Weltanschauung übrig — und um eine solche muß es sich ja bei einem so starken Anspruch auf Gültigkeit und Wirksamkeit handeln —, wenn der Bildhauer mit dem Dichter in Widerspruch steht? Wie kann zu gleicher Zeit der eine den Erfüllungsgedanken preisen, der andere aber sich Unendlichkeitsideen hingeben? Sah der Dichter Pindar in den Siegern der Palästra, die er besingt, andere Menschen als Polyklet, der sie in Erz nachbildet? Wenn wir über Stil als Weltanschauung überhaupt etwas aussagen wollen, so ist

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0326
gefördert durch die DFG

jede Annahme eines Auseinanderfallens in den verschiedenen Gebieten des Lebens und der Kunst irrig und verwirrend. Je weiter und je tiefer man die weltanschaulichen Grundlagen, in denen die einzelnen Künste wurzeln, erfaßt, um so dringender macht sich die Forderung geltend, gerade mit diesen Vorurteilen aufzuräumen. Und nirgends ist es leichter als hier. Daß Homer keiner klassischen — im weltanschaulichen Sinne klassischen — Periode angehört und also auch nicht als Gegenbeispiel verwendet werden kann, das dürfte doch einem so erfahrenen Barockkenner, wie unser Verfasser es ist, kaum entgehen. Der Weg zu den Lyrikern und den Tragödiendichtern, ja selbst zu den Lustspieldichtern, erscheint aus dem Umfang und der Ideenwelt unseres Werkes selbst heraus kaum als schwierig. Und wenn die Staatsverfassung, ja sogar die Wissenschaft, als gleichgerichtet angeführt wird, warum dann plötzlich die Sonderwege der Dichtung? Haben bildende Kunst, Staatsform und Medizin eine stärkere innere Verwandtschaft? Sie haben sie nur auf Grund der allgemeinen Weltanschauung. Nicht ein einziger Zweig des Lebens, nicht eine Form des Kunstschaffens, ja nicht eine einzige Gebärde dürfte uns hier verloren gehen.

Es fehlt diesem disziplinierten und tiefsinnigen Werk überhaupt ein wenig der Bezug zum Leben. Sogar der Bezug zum Kunstwerk selbst, als lebendiges Beispiel, bleibt mitunter aus. Die schön gewählten Abbildungen ziehen sich als Stimmungsmoment, aber kaum eigentlich verwertet, durch das ganze Buch und wirken so als eine stets neu empfundene leise Mahnung, sie doch besser zu benutzen. Dagegen sind die Kapitel, die nichts oder nur wenig mit der bildenden Kunst zu tun haben — so das über Hippokrates und das über die antike Landschaft —, am anregendsten und lebendigsten, so daß man sich wundert, wie die Idee von der weltanschaulichen Verschiedenheit der einzelnen Lebensgebiete überhaupt entstehen konnte.

Schwerin. Margarete Riemschneider-Hoerner.

Karl von Roretz: An den Quellen unseres Denkens. Studien zur Morphologie der Erkenntnis und Forschung. Verlag v. C. Gerold's Sohn, Wien u. Leipzig (1938).

Dies Buch ist seiner Tendenz nach ein erkenntnistheoretisches Werk, aber man merkt ihm doch allenthalben an, daß es von einem feinsinnigen Ästhetiker, der den Lesern dieser Zeitschrift als solcher bekannt ist, geschrieben wurde. Der Verfasser selbst braucht für seine Untersuchungen, die auf breitester Grundlage reichen Wissens das theoretische Verhalten des denkenden und fragenden Menschengeistes beschreiben, den Ausdruck „Morphologie". Man könnte jedoch, wie uns scheint, auch von einer „Stilkunde" des Erkennens sprechen, und an vielen Stellen hebt Roretz die Rolle des Ästhetischen im Erkennen auch direkt heraus. An dieser Stelle kann nicht auf den sonstigen reichen Inhalt des sehr klugen Buches eingegangen werden, nur einige Kapitel, die ästhetische Fragestellungen behandeln, seien hervorgehoben. Dazu rechne ich z. B. die Betrachtungen über „Denken und Spielen". Daß hier ein Zusammenhang besteht, der nicht ironisch beiseite geschoben werden darf, wird durch Äußerungen bedeutender Forscher erhärtet. Als Muster des aus einem geistigen Spieltrieb heraus schaffenden Philosophen wird besonders Fechner besprochen. Im übrigen werden drei Typen des spielenden Denkens: die „schlagenden" Theorien, die „theoretische Zierlichkeit" und die „aufgipfelnden Theorien"" herausgearbeitet. Auch in dem feinen Kapitel „Denken und Irrtum" werden ästhetische Probleme berührt, insofern z. B. eine besondere Form des Irrtums als „ästhetisierender Irrtum" charakterisiert wird, der von den Anfängen der Philosophie an bis in die neueste Wissenschaft verfolgt und in seiner historischen Be-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0327
gefördert durch die DFG

deutung in gewissem Sinne sogar gerechtfertigt wird. Auch in dem inhaltreichen Kapitel über „Denkmodelle“ spielen ästhetische Gesichtspunkte hinein; denn das Streben nach „Anschaulichkeit“ hat mindestens eine ästhetische Seite. Mit alledem konnten hier nur ein paar Schlaglichter auf das gehaltvolle Werk unter unserm Blickwinkel geworfen werden. Weit über die angeführten Darlegungen hinaus ist das Buch jedoch jedem philosophisch interessierten Leser zu empfehlen als ein durchaus selbständiges, kenntnisreiches und ehrliches Buch über Themata, die sonst nicht immer unter diesen (durchaus nicht selbstverständlichen) Voraussetzungen behandelt werden.

M. F.

Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis. Herausgegeben von Josef Körner. Zweiter Band. 548 Seiten. Verlag Rudolf M. Rohrer, Brünn, Wien, Leipzig.

Über den ersten Band dieses großen und wichtigen Werkes habe ich Zeitschr. f. Ästhetik XXXI, 354—357, berichten dürfen. Um das Wesentliche noch einmal anzudeuten: Josef Körner hat in Coppet am Genfer See eine umfangreiche Sammlung von Briefen entdeckt, die während der Jahre 1804—1812 von den verschiedensten Absendern an August Wilhelm Schlegel gerichtet worden sind. Der gelehrte Finder veröffentlicht sie unter dem programmatischen Titel „Krisenjahre der Frühromantik“. Die Krisis, die er im Auge hat, löst den auf geistige Freiheit und gemeinsames Schaffen gestellten Kreis der frühen Romantiker auf, führt die Freunde immer weiter auseinander und bindet sie in ihrer Zerstreuung an sachliche Gehalte, sei es das Katholische, sei es das Vaterländische, oder seien es spezielle Arbeiten im Sinne der neuen Geisteswissenschaften. Der Weg von dort nach hier stellt sich dar als ein stetiger Wandel. Zwischen Früh- und Spätromantik gibt es infolgedessen nirgends einen glatten Bruch. Diese Einsicht zu befestigen und zu vertiefen, ist der geistesgeschichtliche Gewinn des neuen Brief-Corpus, so sehr es zunächst und in erster Linie einmal unser biographisches Wissen über die Romantiker bereichert.

Die erste Hälfte des zweiten Bandes bietet den Rest des in Coppet zum Vorschein gekommenen Materials. Man erfährt aus ihm Einzelheiten über den Fortgang der Bernhardi-Affäre, findet Hinweise auf Aug. Wilh. Schlegels Absicht, mit Madame de Staël nach Amerika zu reisen, bekommt eine anschauliche Vorstellung von den Versuchen seines Bruders Friedrich, in Wien ein geordnetes und gesichertes Dasein aufzubauen, nimmt immer wieder teil an der Not der Verleger, denen „die poetischen Lizenzen“ (26) ihrer unpünktlichen Autoren Kummer über Kummer bereiten. Man liest bedauernde und geringschätzige Urteile über die zeitgenössische Literatur, begegnet wechselseitiger Ermunterung, den Deutschen wieder einmal große Werke zu schenken. Man empfindet besonders deutlich den Druck und die Last der unsicheren Zeitverhältnisse und versteht ein wenig, warum die schutzlos Gefährdeten einen Frieden suchen, der nicht von dieser Welt ist. Einen unverhältnismäßig großen Raum nehmen die Briefe und Briefstellen ein, aus denen versteckt oder offen die Entfremdung spricht, welche die Freunde von einst auseinanderhält.

Der zweite Teil des vorliegenden Bandes enthält als gewichtigen „Anhang“ Briefe „aus der Spätzeit der deutschen Romantik“ (1815—1844). Innerhalb des reichen Materials treten zwei Kerngruppen deutlich hervor. Bei der ersten handelt es sich um französische Briefe Aug. Wilh. Schlegels an Auguste de Staël. In ihnen begleiten wir den Absender von Heidelberg nach Bonn und nehmen dann an den Lebensumständen und der Arbeit des Universitätsprofessors und Indologen teil.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0328
gefördert durch die DFG

Die zweite hervorstechende Gruppe von Briefen hat die Witwe Friedrich Schlegels zur Verfasserin. Sie bietet interessante Einzelheiten aus der katholischen Welt, in der die nach Frankfurt übergesiedelte Dorothea lebt.

Es wäre nicht schwer, aus den Texten Einzelheiten herauszugreifen und zu zeigen, was sie in dieser oder jener Hinsicht als Erkenntniszuwachs bedeuten. Aber der Herausgeber wird das in dem Kommentarband, den er angekündigt hat, in so systematischer und gründlicher Weise tun, daß es sinnlos wäre, ihm in zufälligen Punkten vorzugreifen. Hoffentlich läßt der Kommentar nicht zu lange auf sich warten.

Abschließend sei noch hingewiesen auf das in dem vorliegenden Bande enthaltene zeitlich geordnete Verzeichnis aller neugedruckten Briefe und auf die sehr schöne Sammlung von Schriftproben der wichtigsten Korrespondenten, die auf den Text-Teil folgt.

Marburg. W. Kalthoff.

Hans Wilhelmsmeyer: C. G. Carus als Erbe und Deuter Goethes. Neue Deutsche Forschungen Bd. 82, Abtlg. Neuere Deutsche Literaturgeschichte Bd. 8. Berlin, Junker u. Dünnhaupt 1936.

Das schon oft beschriebene und durchdachte Verhältnis Carus' zu Goethe wird von Wilhelmsmeyer in vorsichtiger Untersuchung auf seinen eigentlich lebendigen Bezug befragt. Es war zu erwarten, daß dabei für die Beziehung zwischen beiden Denkern aus dem vorliegenden Material neue sachliche Gesichtspunkte nicht herausgearbeitet werden konnten, da in der vorhandenen Literatur die einfachen und übersichtlichen Verhältnisse bereits klar zutagetreten. Über das Sichtbare und Direkte am Wirklichkeitsverhältnis zweier Menschen greift man jedoch hinaus, wenn die Abhängigkeit des Deutenden von seinem Objekt als Erbfolge angesehen, der eine als „Erbe" des anderen interpretiert wird. Historische Bindungen, geistige Anregungen entdecken, wird heute gern mit Skepsis betrachtet. Denn das Bewußtsein von der Einmaligkeit jedes Menschseins erhält mit Recht im Geistigen eine verstärkte Geltung. Das monadenhafte Bestimmtsein der selbstseienden Persönlichkeit verleiht daher dem Verhältnis von zwei zueinander gewendeten Menschen im Blickfeld des einen nur einmalige, subjektiv bestimmte Züge, die nicht vom Gesehenen, sondern nur vom Sehenden gefaßt werden können.

Wilhelmsmeyer geht deshalb methodisch richtig vor, wenn er zunächst die Welt- und Lebensanschauung des Carus als Fundament seiner Auseinandersetzung mit Goethe begreift. Dabei zeigt sich, daß trotz der breiten Carusliteratur der geistige Lebensraum, den Wilhelmsmeyer kurz als „historische Anknüpfung" erledigt, unklar bestimmt bleibt. Die Rolle Leibnizens und der Biologie seit dem 18. Jahrhundert wird z. B. gar nicht erwähnt, trotzdem für die Goethedeutung hier sicher wichtige Anregungen lagen. Es ist für Carus charakteristisch, daß er das abschließende Kapitel seiner Goethedarstellung „Vom Verständnis der Werke Goethes aus dem Verständnis seiner Individualität" nennt und damit zeigt, wie nur von der Einmaligkeit einer Erscheinung ihre Lebensweite begriffen werden kann. „Unbewußt und geheim und unwillkürlich zieht an oder stößt ab die eine Individualität die andere, und je nachdem dieses Grundverhältnis sich gestaltet, wirken die Taten und die Werke des einen Geistes auf den andern." Grundgedanken Leibnizischer Metaphysik tauchen bei Carus wieder auf, wie auch seine Lehre von der tätigen Kraft in den gleichen Zusammenhang weist. Wieweit der durch Herder und die Romantik getragene Wirkungs-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0329
gefördert durch die DFG

zusammenhang mitgespielt hat, bleibt natürlich zu bedenken. Wesentlich ist jedoch neben der von Wilhelmsmeyer gestreiften Einwirkung des naturphilosophischen Schrifttums der Anteil biologischer und verwandter Forschungen am Weltbild des Carus. Auf diese Seite hätte gerade im Zusammenhang mit der Goethedeutung ein stärkerer Akzent gelegt werden können, zumal Wilhelmsmeyer die Themen der Goethebetrachtung: Gesundheit, die Basis der Individualität Goethes — Gesunde Krankheit — der Meister in der Lebenskunst — das Vereinleben mit der Natur — betont heraushebt. So wird von Carus nicht zufällig an der Stelle der „Psyche" (Kröner S. 137), die auf den Zusammenhang von unbewußtem Seelenleben und seinem Ausdruck in der „Entwicklung des organischen Gliederbaues und Lebens" hinweist, die Symbolsicht Goethes, die an der „vollständigen Geschichte der Wirkungen" das „Wesen" eines Dinges erkennt, herangezogen. So wird in Goethe, der „wohlgeborenen, entelechischen Monade", die Verkörperung germanischen Wesens gesehen, wobei nicht zuletzt an die lebendige Ganzheit seiner organischen Entfaltung gedacht ist. (Vgl. zu diesen Gedankengängen jetzt Käte Nadler: Das Goethebild des C. G. Carus, Deutsche Vierteljahrsschr. für Literaturwiss. u. Geistesgesch. 1936, Heft 3, S. 462 ff.). Mit Recht wird in diesem Sinne in der Charakterisierung des Menschseins Goethes nach seiner natürlichen Beschaffenheit Eigenart und Wert von Carus' Goethedarstellung gesehen, wobei die Rolle des Unbewußten gegen Entstellungen durch Klages und seine Schule gesichert wird. Denn von hier aus gewinnt Wilhelmsmeyer einen Ansatzpunkt, um zur Abgrenzung der Denk- und Vorstellungswelt Goethes und Carus' zu kommen. Diese Gegenüberstellung hätte an Profilierung noch gewinnen können, wenn über das Sachliche und Thematische hinaus die Haltung und Denkform der beiden Forscher berücksichtigt worden wäre. Dabei würde deutlich geworden sein, wie sehr Carus auf die systematische Durchgliederung eines metaphysischen Weltbildes, das von Wilhelmsmeyer nach Gehalt und Problem treffend gekennzeichnet wird, entscheidenden Wert legt, und wie seine mit Gewissenhaftigkeit durchrationalisierte Seelenlehre erst in der Geschlossenheit eines Systems Sicherheit gewinnt. Demgegenüber sucht Goethe jedem Zwang einer Systematisierung zu entgehen. Das Bild des Makrokosmos, das bei Goethe nur ein Hilfsmittel zum Begreifen ist, wird bei Carus gewissermaßen festes, gültiges Prinzip. Von dieser Unterschiedlichkeit im Denken hätte vielleicht genau bestimmt werden können, wo Grenzen und Eigenart der Goethedeutung des Carus liegen. Die Beschränkung auf die in der Entwicklung „abgeschlossene Persönlichkeit" gibt den Vorzug einer besonders gesicherten Darstellung des Lebenskünstlers und Weltweisen Goethe, der den geheimen Gesetzen des Lebens nachgeht, und der als schaffender Künstler in seinen Werken unbewußt „die Zustände eines sich entwickelnden Lebens" objektiviert. Die feine psychologische Interpretierung dieser Vorgänge hat Wilhelmsmeyer mit Recht als ein wesentliches Verdienst des Carus in seinen Bemühungen um Goethe angesehen. Es wird von ihm gezeigt, wie die Überzeugung, daß aus dem „Unbewußten der Geist hervorgehe", von Carus an Goethe eigentlich erst erkannt und erprobt werden konnte. Der Blick auf den engen Zusammenhang zwischen heller, bewußter Geistigkeit und dem unbewußten, triebhaften Schaffen führt ihn an die rätselhaften Vorgänge, an das beherrschende „Daimonion" der naturwahren Dichterpersönlichkeit. In der psychologischen Aufdeckung der gestalt- und formgebenden Kräfte und Ursprünge des dichtenden und forschenden Goethe sieht Wilhelmsmeyer mit anderen die Verdienste des „wesensverwandten Deuters". Die Wege dieser Deutung, das nachschaffende Künstlertum des Carus hätten jedoch im sachlichen Interesse noch weiter analysiert und etwa beispielhaft an der Interpretierung der „Urworte — orphisch" seine Einfühlungs- und Ausdeutungsweise

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0330
gefördert durch die DFG

bestimmt werden können. Dieser Wunsch nach Abrundung verdeckt jedoch nicht das Ergebnis, daß Wilhelmsmeyer einen zuverlässigen Überblick und eine problemsichere Darlegung des Verhältnisses Carus — Goethe gegeben hat.

Berlin. Curt Müller.

Karl G. Schmid: Schillers Gestaltungsweise, Eigenart und Klassik. Wege zur Dichtung, Zürcher Schriften zur Literaturwissenschaft, hrsg. von Emil Ermatinger, Bd. XXII. Verlag Huber & Co., Frauenfeld 1935.

Zwar sehr verspätet, aber in keiner Weise zu spät kommt diese nach Inhalt wie sprachlicher Darbietung gleich erfreuliche Schrift in unsern Besitz. Das Werk Schillers ist insbesondere seit dem Umbruch immer wieder neu gewürdigt worden, und es ist dabei Nützliches und Bemerkenswertes gesagt worden, worüber Rudolf Unger vor kurzem einen ergiebigen Überblick vermittelt hat: Richtungen und Probleme neuerer Schiller-Deutung (Nachrichten aus der Neueren Philologie und Literaturgeschichte; Bd. I 1934—37. Göttingen, Vandenhoek und Rupprecht 1937). Auch die Schmidsche Arbeit darf sich mit Fug an die dort in bewußt beschränkter Auswahl namentlich erwähnten Neuerscheinungen reihen. Dreiteilig ist sie aufgebaut, indem sie zunächst von der Eigenart Schillerschen Gestaltens in Lyrik und Drama der Frühzeit ausgeht, dann die Wendung zum Gesetz der „Lebenden Gestalt" verfolgt in Mäßigung des Formtriebs, Anspannung des Stofftriebs und an der Betrachtung von Schillers Begegnung mit Goethe und Kant. Den umfänglichsten und gewichtigsten Teil stellt der dritte Abschnitt dar: Klassik. Bemühung und Beschränkung. Er zeigt das Kant-Erlebnis als Ende und Anfang, würdigt die Leistung der späteren dramatischen Dichtung aus dem neuen Geist der Objektivität, umreißt die „Gestalt" nach den Maßstäben: Tragik, Statik, Dynamik an der Besonderheit des Wallenstein und der Jungfrau und an der Dramen-Gestalt wie der Psychologie der Personen. Die letzten Abschnitte fassen die vorher gelegentlichen Bemerkungen über das „Leben" der Dichtwerke zusammen in seinem Wechsel von Belangreichem und Belanglosem. Die Arbeit schließt mit einer überdenkenswürdigen Wertung der Schillerschen Leistung und ihrer Tragik. — Die schöne Ehrfurcht des Verfassers dieser Schrift vor der Kunst und Menschlichkeit Schillers, die sich einer lauter dienenden Erkenntnis geweiht zeigt, ist nicht der letzte überzeugende Wert, der der tüchtigen Arbeit durchgängig neben manch anderm innewohnt. Die Anmerkungen dürfen als Belege und oft wesentliche Ergänzungen nicht unbeachtet bleiben. Die Bibliographie gibt aus der Fülle einiges Wesentliche aus den neueren Erscheinungen, ist aber schon 1933 abgeschlossen worden.

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

Paul Pieper: Kunstgeographie. Versuch einer Grundlegung (1936, 116 S.) Erschienen in den von Günther und Rothacker herausgegebenen „Neuen deutschen Forschungen" als Band 61.

Die bisherigen Arbeiten zu diesem Thema (Werner, Pinder, Grisebach, Strzygowsky u. a.) hielten sich an die spezielle Problemstellung der Einzelforschung. War damit eine Verfeinerung und Differenzierung der Stilforschung gegeben, so galt es für den Verfasser, nunmehr prinzipiell die methodische Grundlage für eine Erforschung der landschaftlichen Bindung eines Stils in der Abgrenzung gegen den Zeitstil zu geben. Während auf dem Nachbargebiet der Literaturwissenschaft die Bestrebungen stammeskundlicher Erfassung der Dichtung auch grundsätzlich weiter gediehen sind (Nadler), wird hier zum ersten Mal der Begriff Kunstgeographie

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0331
gefördert durch die DFG

vorgeschlagen und eingeführt. In einem grundsätzlichen Teil erörtert der Verf. die Voraussetzungen zu diesem Forschungsziel: Stammesproblem, Grenzproblem, soziologisches Problem und Abgrenzung von Raumstil und Zeitstil. Die Einführung eines Begriffs „Raumstil" rechtfertigt der Verf. damit, daß die bisherige Bezeichnung „Lokalstil" nicht durchweg anwendbar sei, da die Stileinheit eines bestimmten geographischen Raumes (den die Kunstgeographie erst aufzuzeigen hat) in den wenigsten Fällen mit den lokalen und stammlichen Grenzen übereinstimmt. Die neue Methode müsse sich abgrenzen sowohl gegen die scheinbaren Konstanten, die ein Schulstil mit sich bringt, als auch gegen die vielfach nicht haltbare Zusammengehörigkeit künstlerischer mit kulturgeographischen oder wirtschaftlichen Räumen, eigene neue „kunstgeographische" Räume aufweisend. An dem Beispiel des fränkischen Rittergrabsteins und des mainfränkischen Raums z. Zt. Riemenschneiders versucht der Verfasser einen bestimmten kunstgeographischen Raum (auch kartographisch) zu bestimmen. In einem letzten Kapitel weist Verf. für den Mittelrhein, der zwei verschiedene Zeitstile, — um 1400 und um 1500 — umfaßt, die gleichbleibende mittelrheinische Konstante nach, deren Charakteristica er herausarbeitet.

Der Verf. ist sich des Umfangs des Problems bewußt und regt in einem Schlußwort an, zunächst einmal auf Gebieten, in denen kulturgeographisch schon weitgehend vorgearbeitet ist, die kunstgeographische Forschung anzusetzen. Ziel müßte „die Erkenntnis der Wesensgegensätze der deutschen Raumstile" sein. Mit diesem Versuch wird auch von kunstwissenschaftlicher Seite ein grundsätzlicher Beitrag zum allgemeinen Problem der Wesensbestimmung der deutschen Stämme gegeben.

Mannheim. G. F. Hartlaub.

Adolf von Grolman: Wesen und Wort am Oberrhein. Berlin 1935, Junker und Dünnhaupt. 256 S.

Wer die oberrheinische Tiefebene und ihre alemannische Bevölkerung kennt und liebt und sein Wissen um ihre Eigenart durch Einblick in ihr künstlerisches Vermögen vertiefen will, wird an von Grolmans Buch über „Wesen und Wort am Oberrhein" eine Stütze finden. Es ist nicht aus archivalischen und bibliographischen Sonderstudien erwachsen (S. 222), so sachkundig es auch erscheint. „Dieses Buch ist erlebt und erwandert" (S. 8) und will „Anschauung des Bestehenden" übermitteln (S. 16), will „den lebendigen Menschen des Landes" zeigen. Der Verfasser hat es sich zur Aufgabe gesetzt, „das Ganze einer geographischen und seelischen Landschaft einheitlich zu erfassen" (15). Die innere Beziehung zwischen beidem ist ihm gewiß. Er unterwirft sie nicht erst einer Prüfung. Auch sein Begriff des „Ganzen" und der „Ganzheit", der an entscheidenden Stellen auftaucht (7; 15; 36 ff.), wird nirgends wissenschaftlich greifbar. Räumlich und zeitlich vergönnt v. G. seinem Gegenstand einen weiten Spielraum. Sein Werk berücksichtigt auch alles das, „was jenseits des Rheines sich an Alemannischem begab, im Elsaß, in der Deutschschweiz, am Westrand des Schwäbischen" (8), und reicht „von den Straßburger Eiden bis zum Tode Emil Götts" (15), damit die „Vielfalt eines Jahrtausends" umspannend (222). Aus dieser Vielfalt nun löst sich doch ein einheitlicher Sinn des Alemannischen, an ihr enthüllt sich das immer gleichbleibende alemannische Wesen. Der Verfasser erblickt es im Willen zur Form, in der Statik, und setzt diese in Gegensatz zur norddeutschen Dynamik. Er ist davon überzeugt, daß Urpolarität zwischen Statik und Dynamik besteht (129; 230; 239), und daß ihr Vorhandensein sich in dem Verhältnis zwischen alemannischer Landschaft und Norddeutschland auswirkt. Am Gang der Geschichte verfolgt er diesen Widerstreit andeutend. Dabei leitet ihn sein Glaube an eine

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0332
gefördert durch die DFG

besondere Sendung des Alemannischen: es bilde das Fundament für die Dynamik des Deutschen im Osten und Norden (10). Auch nach der Seite des Künstlerischen liege in der alemannischen Statik geradezu eine Lebensbedingung für Deutschland.

Die geschichtlichen Seitenblicke von G.'s führen zu gegenwartswichtigen Ergebnissen; er bringt an seinem Problem z. B. das Schicksal des Grenzlandes in seiner ganzen Konflikthaltigkeit zum Bewußtsein. Eine nähere Beschäftigung damit gehört nicht in den Rahmen dieser Zeitschrift. Ihr aber obliegt eine Würdigung des Grundthemas und seines Hauptertrags. Kommt es doch dem Verfasser darauf an, das Eigentümliche alemannischen Wesens am Wort als seinem eigentlichen Ausdruck zu erfassen, am dichterisch gestalteten und am schriftstellerisch verwendeten Wort. Er lebt in der Überzeugung, daß er damit das Wesen ergreife „im Tiefsten", „das ein Mensch bieten kann: in seiner Dichtung und dazu in der ganzen, im Schrifttum niedergelegten Geisteshaltung" (7). Daher kann er den Versuch wagen, aus einem Überblick über die alemannische Wortkunst im Zeitenwandel und nach ihren Hauptvertretern die Bestätigung seiner These zu gewinnen, daß das Alemannische seinem Wesen nach Statik sei.

In 38 chronologisch geordneten Kapiteln entfaltet v. G. den ganzen Reichtum alemannischer Züge vor unserem Blick. Gegenstand und Verfahren wechseln. An einzelnen Meistern des Worts (Hartmann von Aue, Gottfried von Straßburg, Fischart und Moscherosch, Grimmelshausen, Hebel, Gottfried Keller u. a.) werden die Möglichkeiten alemannischer Geistesanlage und alemannischen Charakters enthüllt. Große geistige Strömungen von innerer Einheitlichkeit (Scholastik und Mystik, Renaissance, Reformation, Humanismus, Aufklärung usw.) und durch zeitliche Begrenzung nur äußerlich zusammengehaltene Epochen (Kap. 7: 1300 bis 1450; Kap. 20: Eidgenossenschaft 1700 bis 1800; Kap. 38: 25 Jahre, 1908 bis 1933) müssen über ihren Gehalt an Alemannischem Rechenschaft ablegen. Wie sich alemannisches Wesen in einem geschlossenen Gebiet ausprägt, verrät sich beim Eindringen in alemannische Kulturzentren (Basel, Zürich, Straßburg, Karlsruhe). Diese allseitige Bespiegelung ergibt ein lebendiges Bild des Alemannischen. Es ist reich an Widersprüchen wie alles Lebensvolle, und es bleibt beweglich in einem Maße, daß zuweilen Zweifel aufsteigen, ob hier noch „Statik" vorliegt. Nicht nur das Sinnieren und Grübeln gilt v. G. als charakteristisch für alemannische Wortdenkmäler, sie steigern sich auch maßlos (18). Der Alemanne ist nüchtern und klar, er verzerrt das Wirkliche nicht (25), und er freut sich doch am Krausen und Verknäulten (26). Die Lieblingsgegenstände früher alemannischer Dichtung: Tierreich, Riese und Riesenspielzeug, Narrenschiff, „das sind die Elemente, die sich aus dem Lande erheben, deutsch, nüchtern, klar und doch verworren, doppelsinnig ohne Gleisnerei, Satire im Ursinn des Wortes, d. h. prall gefüllt mit den Urkräften eines unverdorbenen, nicht überfütterten und nicht überreizten Verstandes, aber voll Spaß, voll Humor, voll derben Zupackens" (25). Alle Vehemenz ist dem Alemannen lächerlich (37). Seine Kraft aber ist groß und entlädt sich vor allem in geistigen Kämpfen. Der Verfasser kennt „explosive Alemannen" (234 A. 130) — Gotthelf gehört zu ihnen — und er weiß von einer „gewalttätigen Statik" bei Gött (202). Das Statische im alemannischen Charakter schützt ihn nicht vor tragischer Ausdeutung durch von Grolman (124). Die Begründung scheint eher einen allgemein-menschlichen als einen besonderen alemannischen Zug zu treffen: „Denn das ist ein eigentümlichster Zug im Wesen des Alemannen: daß er leiden muß um seines So-Seins willen. Daher auch ist Schongauers wehmütig lächelnde Madonna im Rosenhag das Sinnbild der Landschaft; es ist die klare Einsicht in diese, geradezu mütterliche Aufgabe des Landes

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0333
gefördert durch die DFG

und seiner Leute“ (129). Es braucht nun kaum noch erwähnt zu werden, daß v. G. den „Gipfelpunkt alemannischen Seins“ in Bachofen erblickt (138), daß ihm dieser als der „größte Alemanne“, als die für alemannisches Sein und Schaffen typische Erscheinung gilt (157). Doch kennt er auch andere Wertreihen: „Der Alemannen am Oberrhein größter Weiser ist J. J. Bachofen, ihr größter Liebender ist Gottfried Keller, — ihr männlichster Charakter aber ist Jakob Burckhardt“ (150).

Die Instinktsicherheit des alemannischen Menschen und seine Selbstsicherheit bestimmen seine Bedeutung für die Kunst. Der statische Mensch hat das Wissen, „daß er reifen muß und reifen wird, und daß dies nicht übereilt sein darf“ (203). Das Werden der Form ist bei ihm in guten Händen. Im Statischen liege daher die „deutsche Gestaltungszukunft“ (195) — das heißt aber, im Alemannischen, dessen Sendung zum Schaden für das Ganze im Jahre 1871 unterbrochen worden sei (191), und das doch als Wille zur Statik das Fundament für alle Weiterentwicklung bilde.

Berlin. Gertrud Jung.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0334
gefördert durch die
DFG

Schriftenverzeichnis für 1937

Zusammengestellt von Gertrud Jung (Berlin)

I. Ästhetik

1. Geschichte und Allgemeines

Adler, Mortimer J., Art and Prudence. A Study in Practical Philosophy. N.Y. Longmans, Green & Co. (XIV, 686 S.) 5 $.

Albeggiani, Ferdinando, Intorno alla Poetica di Aristotele. In: Giornale Critico della Filosofia Italiana. Jg. XVIII, 2. Serie, Vol. 5, p. 371—382.

Aliotta, Antonio, L'arte come forma dello spirito. In: Logos, hrsg. v. Aliotta, Neapel; 20. Jg., N. S., fasc. 3, p. 313—318.

Ames, Van Meter, Proust and Santayana. The Aesthetic Way of Life. Chicago and Newyork, Willett, Clark & Company. (VII, 176 S.) 2 $.

Anceschi, Luciano, Autonomia ed eteronomia dell'arte, Firenze 1936, Sansoni. (250 pp.) 12 L.

Aurelius Augustinus, Musik (De musica libri 6). Erste dt. Übertragung v. C. J. Perl. Sammlg. musikwiss. Abh. Bd. 23. Lpz., Strassburg, Zürich, Heitz. (XIII, 307 S.) 7 M.

Baldacchini, S., Purismo e romanticismo. Bibl. di cultura moderna. 288. Bari, Laterza, 1936. (XXXV, 229 S.). 16 L.

Baránsky-Jób, Ladislaus, Die gegenwärtigen Probleme der ungarischen Ästhetik. In: Zeitschrift f. Ästh., Bd. 31, S. 32—60.

Baumecker, Gottfried, Schillers Schönheitslehre. Heidelberg, Winter. (137 S.) 8°. 5 M. Heidelberg, Phil. Hab.-Schr.

Berlam, Arduino, Il toro nell'estetica e nell'arte. Studio illustrato. Milano, A. Corticelli. (51 p.) 8°. 10 L.

Bertacchi, G., Il pensiero critico e le tragedie di Alessandro Manzoni. Parte I. Mailand 1936, Baldini e Castoldi. (158 S.) 15 L.

Bierens de Haan, J. D., In gewesten van kunst en schoonheid. Arnhem, Van Loghum Slaterus. (137 p.) 2.25 fl.

Bottari, Stefano, Storia dell' arte. I. L'arte classica e medioevale. Messina, G. Principato. 8°. (144 p.) 18 L.

Boyance, P., Le culte des muses chez les philosophes grecs. Paris, de Boccard.

Briessen, Fritz van, Stil u. Form bei Lafcadio Hearn. Neue dt. Forsch. Abt. Engl. Philol. Bd. 9. Bln., Junker & Dünnhaupt. (160 S.) 7 M.

Bruchhagen, Paul, Der Sinn der Musik. Eine Problemerörterung. In: Zeitschrift f. Ästhetik, Bd. 31, S. 272—280.

Bulley, M. H., Art and Understanding. London, B. I. Batsford. (XIX, 292 S.) 15 sh.

de Carte, M., La dialectique poétique de Descartes. In: Archives de Philosophie. Vol. XIII, H. II, S. 101—161 (= S. 181—241).

Deicke, L., Die Überlieferung der pseudoplutarchischen Schrift de vita et poesi Homeri. Nachrichten von der Ges. der Wissenschaften zu Göttingen. Phil.-hist. Cl. Fachgr. I. N.F. Bd. 2. Nr. 2. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. S. 21—46. 2 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0335
gefördert durch die DFG

Elema, Johannes, Stil u. poetischer Charakter bei Detlev v. Liliencron. Amsterdam, H. J. Paris. (VI, 495 S.) 8°. 5.90 fl. (Diss. Groningen.)

Emmersleben, August, Die Antike in der romantischen Theorie. Die Gebrüder Schlegel u. die Antike. German. Studien. H. 191. Berlin, Ebering. (156 S.) 6 M.

Ettlinger, Leopold, Gottfried Semper u. die Antike. Beiträge zur Kunstanschauung des dt. Klassizismus. (109 S., 3 Bl. Abb.) 8°. (Diss. Halle.)

Frova, Antonio, Le moderne idee sull'arte. Roma, tip. ed. Italia, 8°. (22 p.)

Galli, Ettore, L'Estetica e i suoi problemi. Napoli 1936, Rondinella.

Giannotti, Alfredo, Arte e Filosofia. In: Giornale Critico della Filosofia Italiana, hrsg. v. G. Gentile, 18. Jg., fasc. 1, p. 1—16 = Bd. 5, 2. Reihe.

Glunz, Hans H., Die Literarästhetik des europäischen Mittelalters. Wolfram, Rosenroman, Chaucer, Dante. Das Abendland. Bd. 2. Bochum-Langendreer, Pöppinghaus. (XVI, 608 S., 12 Taf.) 4°. 20 M.

Görland, A., Ästhetik. Kritische Philos. des Stils. Hamburg-Harburg, Priess. (601 S.) 7.50 M.

Green, Peter, The Problem of Art. London, Longmans, Green and Co. (XVI, 218 p.) 6 sh.

Gronau, Hans Dietrich, Andrea Orcagna u. Nardo di Cione. Eine stilgesch. Untersuchung. Kunstwiss. Stud. 23. Berlin, Dt. Kunstverlag. (88 S., 39 S. Abb.) gr. 8°. 6.50 M. (Diss. Göttingen.)

Hamilton, G. R., Poetry and contemplation. London, Cambridge Univ. Press. (XI, 160 S.) 6 sh.

Harnack, F., Die Dramen Carl Bleibtreus. Eine dramaturgische Untersuchung. Germ. Stud. H. 199. (Diss. München.) Berlin, Ebering. (147 S.) 6.20 M.

Heidegger, Martin, Hölderlin u. das Wesen der Dichtg. München, Langen & Müller. (16 S.) —.60 M.

Herzog, H., Anschauungen vom Wesen deutscher Kunst im Selbstzeugnis bildender Künstler. 1800 bis 1860. Dt. Arbeiten der Univ. Köln. 15. (Diss. Köln.) Jena, Diederichs. (74 S.) 3.60 M.

Hevner, Kate, The Aesthetic Experience. A Psychological Description. In: Psychological Review. Vol. 44. Nr. 3.

Horn, Heinz, Die Ästhetik von Ernst von Lasaulx. In: Zeitschrift für Ästhetik, Bd. 31, S. 244—271.

Jacobi, Walter, Form u. Struktur der Shakespeareschen Komödien. Eine Vorstudie zum Problem des Dramatischen bei Shakespeare. (Diss. Berlin.) (134 S.) 8°.

Jahn, Giesela, Studien zu Eichendorffs Prosastil. Palaestra. 206. Leipzig, Mayer u. Müller. XI, (129 S.) 8°. 8.80 M. (Diss. Berlin.)

Johansen, Peter, Renaissance. Entwicklung der künstlerischen Probleme in Florenz—Rom v. Donatello bis Michelangelo. Aus dem Dän. übers. Kopenhagen, Hagerup; Leipzig, Harrassowitz. 1936. (396 S.) 4°. 16 M.

Kainz, Friedrich, Giovanni Gentiles Kunstphilosophie. In: Zeitschrift für Ästhetik, Bd. 31, S. 178—191.

Kessel, Jakob, Die Grundstimmung in Miguel de Unamunos Lebensphilosophie. (Diss. Bonn.) Düsseldorf, Nolte. (VII, 74 S.) 8°.

Kiener, Hans, Kunstbetrachtungen. Ausgew. Aufsätze. München, Neuer Filser Verl. (XVI, 383 S., 1 Bl. Abb.) 4°. 12 M.

Knauer, Karl, Die klangästhetische Kritik des Wortkunstwerks am Beispiel französischer Dichtung. In: Dt. Vierteljahrsschr. für Literaturwiss. u. Geistesgesch. Bd. XV, S. 69—91.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0336
gefördert durch die DFG

Kutscher, Artur, Grundriß der Theaterwissenschaft. T. 2. Stilkunde des Theaters. Düsseldorf 1936, Pflugschar-Verl. (239 S.) 8°. Lw. 7.50 M.

Leistikow, Kurt, Albrecht Dürers Stil in sm. Wort- und Bildwerk. Greifswald: Bamberg = Deutsches Werden. H. 15. (Diss. Greifswald.) Teildr. u. d. T.: Albrecht Dürers Sprachstil. (XV, 63 S.) 8°.

Logan, J. V., The poetry and aesthetics of Erasmus Darwin. Princeton (N. J.), Princeton Univ. Press; London, Oxford Univ. Press. (162 S.) 9 sh.

Mährlen, Hermann, Gesellschaft u. Kunst in Paul Ernsts Denken. Langensalza, Beltz. (55 S.) 8°. (Diss. Gießen.)

Mc Carron, H., Realization. A Philosophy of Poetry. London, Sheed and Ward. (129 pp.) 5 sh.

Mc Williams, J. A., Dewey's Esthetic Experience as a Substitute for Religion. In: The Modern Schoolman. Vol. 15, Nr. 1.

Morgenstern, L., Esthétiques d'Orient et d'Occident. Paris, Leroux. (282 S. 25 Taf.) 60 Fr.

Mottier, Georges, Le phénomène de l'art. Paris 1936, Boivin & Cie. (237 S.) 20 Fr.

Mukerjee, R., Theory and Art of Mysticism. London, Longmans, Green & Co. (XVI, 308 S.) 15 sh.

Ossenberg, Heinrich, Kunst u. Künstler Westfalens. Aus Werk u. Nachlaß. Hrsg. v. Carl Louis. Münster 1936, Aschendorff. (148 S. 1 Titelbl.) gr. 8°. 3.50 M., geb. 4.80 M.

Pellegrini, Carlo, Boileau e le dottrine estetiche del secolo di Luigi XIV. Firenze, C. Cya. 8°. (133 p.)

Petranu, Coriolan, Begriff u. Erforschg. der nationalen Kunst. Klausenburg. (15 S.) 4°. Aus: Südostdt. Forschungen. Bd. 2. 50 Lei.

Petsch, Robert, Über Wesen, Bedeutung u. innere Form der Dichtung. In: Zeitschr. f. dte. Kulturphilos. (Logos N. F.), Bd. 3, S. 166—183.

Piccardt, K. L., Het wezen der kunst. Onderzoek naar de gronden der aesthetische waardeering. Amsterdam, Paris. (VIII, 200 S.) 3.25 fl.

Pieper, Paul, Kunstgeographie. Versuch u. Grundlegg. (Teildr.) Berlin 1936. Triltsch u. Huther. (73 S.) 8°. (Bonn, Phil. Diss.) Im Buchh. vollst. als: Neue dt. Forschungen, Bd. 61, Bln., Junker & Dünnhaupt.

Pieper, Paul, Problem der Kunstgeographie. In: Dt. Vierteljahrsschr. für Literaturwiss. u. Geistesgesch. Bd. XV, S. 92—114.

Prang, H., Goethe u. die Kunst der italienischen Renaissance. German. Studien. H. 198. (Diss. Berlin.) Berlin, Ebering. (275 S.) 11.60 M.

Priebsch Closs, Hannah, Art and Life. Oxford 1936, Basil Blackwell. (XIX, 183 S. m. 59 Taf.) 4°. 15 sh.

Purser, J. W. R., Art and Truth. Glasgow, Jackson, Son and Co. (VII, 239 p.) 7 sh. 6 d.

Read, H., Art and Society. London, Heinemann. (XIX, 282 pp.) 10 sh.

Reese, H. R., La Mesnadière Poëtique (1639): Sources and Dramatic Theories. Baltimore, Johns Hopkins Press. (242 pp.) 6 sh.

Richards, I. A., The Philosophy of Rhetoric. London 1936, Oxford University Press. Mary Flexner Lectures on the Humanities. III. 8/6 sh.

Richter, Gottfried, Ideen zur Kunstgeschichte. Mit 14 Zeichnungen im Text u. 32 Taf. im Anh. Stuttgart, Verl. Urachhaus. (165 S.) gr. 8°. 8.50 M., Lw. 6.80 M.

Ritter, Eduard, Die Dramaturgie der Zyklenaufführungen von Shakespeares

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0337
gefördert durch die DFG

Königsdramen in Deutschland. Emsdetten, Lechte. (52 S.) 8°. = Die Schaubühne. Bd. 16. 3 M. (Diss. München.)

Rosinger, Kurt Edward, What shall we look for in art? In: Journal of Philosophy. Vol. 34, Nr. 12, June 10, p. 309—322.

Scharschuch, Heinz, Gottfried v. Straßburg. Stilmittel, Stilästhetik. German. Studien. 197. Bln., Ebering. (XI, 307 S.) 13.20 M. (Diss. Freiburg 1936.)

Schindler, Edgar, Vom Bewegungsgehalt des Bildes. Eine einleitende kunsttheoret. Studie auf kunstgeschichtl. Grundlage. (Diss. München 1936.) (90 S.) 8°.

Schmidt, Otto, Hippolyte Taines Theorie des Verstehens im Zushg. mit sr. Weltanschauung. Junge Forschg. H. 3. (Diss. Jena.) Halle 1936, Akad. Vlg. (84 S.) 8°. 3.40 M.

Scholz, Robert von, Lebensfragen der bildenden Kunst. München, Eher. (96 S.) kl. 8°. = Brückenbücherei. Nr. 14. Aufsätze zu den völkischen Werten Sprache, Stil, Dichtg. Pp. 1.20 M.

Schuster, Richard C., Richard Wagner u. die Welt der Oper. Dramaturg. Studie. München, Neuer Filser Verl. (X, 247 S.) 8°. 6 M.

Segond, J., Art et science dans la philos. franç. contemporaine. Paris 1936, Gamber. (112 S.) 18 Fr.

Shaw, Theodore L., Art Reconstructed. A New Theory of Aesthetics. Boston, Marshall Jones Company. (VIII, 275 S.) 2 $.

Siegel, Carl, Nietzsches Zarathustra. Gehalt u. Gestalt. München, Reinhardt. (180 S.) 3.60 M., Lw. 4.90 M.

Stang, Walter, Weltanschauung u. Kunst. Bln., Junker & Dünnhaupt. (55 S.) 8°. 1.60 M.

Straeche, Otto, Grundzüge einer Morphogenie der Baukunst. Dresden, E. Weise. (104 S.) 8°. 4.50 M.

Torossian, A., A Guide to Aesthetics. London, Oxford Univ. Press. (VII, 343 p.) 17 sh.

Vivas, Eliseo, A definition of the esthetic experience. In: Journal of Philosophy. Vol. 34. Nr. 23. Nov. 11, p. 628—634.

Wencéhus, L., L'esthétique de Calvin. Paris, Belles Lettres. 50 Fr.

Weidlé, Wladimir, Les Abeilles d'Aristée. Essai sur le destin actuel des lettres et des arts. Paris 1936, Desclée de Brouwer. (286 p.) 16°.

Weirich, Rolf, Schillers Auffassg. von der Kunst als einer erziehenden Macht u. ihre Bedeutg. f. die franz. Lit. des 19. u. 20. Jhs. (Diss. München 1936.) (130 S.) 8°.

Wilson, K. M., Thought and Imagination in Art and Life. London 1936, Allen. (210 S.) 7/6 sh.

2. Prinzipien und Systeme

Asch, Otto, Bildsprache u. Humor als Ausdruck geist. Reife. (Diss. Bonn.) Würzburg, Triltsch. (149 S.) 8°. 4 M.

Bartlett, E. M., Types of Aesthetic Judgment. London, G. Allen & Unwin Ltd. (241 S.) 7 sh. 6 d.

Broel, Wilhelm, Die Durchführungsgestaltung in Beethovens Sonatensätzen. In: Neues Beethoven-Jahrbuch, 7. Jg., S. 36—90.

Chavez, L., A Study in Symbolism. An Appreciation of Beauty in Forms. Chicago 1936, Orphanage Press. (125 pp.)

Crane, W. G., Wit and rhetoric in the Renaissance. The formal basis of Elizabethan prose style. New York, Columbia Univ. Press; London, Oxford Univ. Press (285 S.) 17/6 sh.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0338
gefördert durch die DFG

Heimreich, Jens, Das Komische bei Heinrich von Kleist. (109 S.) 8°. (Diss. Berlin.)

Jankélévitch, Vladimir, L'ironie. Paris 1936. Félix Alcan. (149 S.) 10 Fr.

Jellett, M. H., The dual Ideal of Form in Art. The Philosopher, London 1936. 14, p. 30—33.

Knight, G. W., Principles of Shakespearian production. N. Y., Macmillan. 3.50 $.

Knobloch, Hans, Witzgegenstände u. Witzformen in der erzählenden Prosa Voltaires. Würzburg, Triltsch. (VII, 59 S.) 8°. 2.50 M. (Diss. Köln.)

Kunz, Gerhard, Theodor Storms Verhältnis zur Volkspoesie. Zugleich ein Beitrag zur Deutung des Sentimentalen bei Storm. (Diss. Frankf. a. M. 1936.) (VIII, 161 S.) 8°.

Lemacher, Heinrich, Zur Frage „Was ist musikalisch schön?" In: Zeitschrift für Musik, 104. Jg., 2. Halbbd., H. 10, S. 1089—1090.

Mann, Otto, Grundlagen u. Gestaltung des Lessingschen Humors. In: Zeitschrift für Ästh., Bd. 31, S. 1—31.

Meister, Edith, Stilelemente u. die geschichtl. Grundlage der Klavierwerke Friedrich Chopins. Ein Beitr. zur musikal. Romantik. (Hamburg, Phil. Diss. 1936.) (62 S., 24 S. Notenbeisp.) 8°.

Meregalli, Franco, L'umorismo nella formazione de I promessi sposi. Monza. 8°. (47 p.) 2.50 L.

Michels, Magda, Der Stil Chateaubriands. Arb. zur roman. Philol. Nr. 41. (Diss. Münster.) Bochum-Langendreer, Pöppinghaus. (III, 114 S.) 8°. 3 M.

Mies, Paul, Stilkundliche Bemerkungen zu Beethovenschen Werken. In: Neues Beethoven-Jahrbuch, 7. Jg., S. 91—103.

Necco, Giovanni, Realismo e idealismo nella letteratura tedesca moderna. Caratteristiche e saggi da Goethe a Carossa. Bari, Laterza. (258 p.) 16°. 18 L.

Nobbs, P. E., Design. Treatise on the discovery of form. London, Oxford Univ. Press. (IX, 412 S.) 30 sh.

Pessenlehner, Robert, Humor in der Musik. In: Zeitschrift für Musik, 104. Jg., 1. Halbjahr, H. 2, S. 109—114.

Previtera, Carmelo, La poesia giocosa e l'umorismo. Milano, F. Vallardi. 8°. (95 p.)

Richter, Gustav, Literaturwissenschaft u. Stilanalyse. Eine grundsätzliche Betrachtung. In: Dt. Vierteljahrsschr. für Literaturwiss. u. Geistesgesch. Bd. XV, S. 34—50.

Rose, Hans, Klassik als künstlerische Denkform des Abendlandes. München, Beck. (VIII, 167 S., 16 Taf.) 6 M., Lw. 8 M.

Schalk, Fritz, Formen u. Disharmonien d. französischen Aufklärung. In: Dt. Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. Bd. XV, S. 253—268.

Schreiber, Arndt, Frühklassizistische Kritik an der Gotik 1759—1789. (Diss. Berlin.) Berlin, Triltsch & Huther. (112 S.) 8°.

Schultze-Naumburg, Paul, Nordische Schönheit. Ihr Wunschbild im Leben u. in der Kunst. Mit 164 Abb. München, Berlin, J. F. Lehmann. (203 S.) gr. 8°. 6.60 M., Lw. 8 M.

Seiler, Harald, Die Anfänge der Kunstpflege in Westfalen. Beitr. zur Wesensforschung des Biedermeier. (Diss. Münster.) (104 S.) 4° = Westfalen, Sonderh. 5.

Steiner, B., Stilgesetzliche Morphologie. Zur Logik der organischen Form. Innsbruck, Lpz. 1936. Rauch. (198 S.) 3.40 M.

Strasser, Rudolf, Stilproblem in Geßners Kunst u. Dichtung. (Diss. Heidelberg 1936.) (62 S.) 8°.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0339
gefördert durch die DFG

Stuckert, Franz, Idyllik und Tragik in der Dichtung Theodor Storms. In: Dt. Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgesch. Bd. XV, S. 510—543.

Töwe, Christian, Die Methoden der Kunstgeschichtsschreibung. Ein systematischer Einteilungsversuch. In: Zeitschrift für Ästhetik, Bd. 31, S. 338—348.

Walzel, Oskar, Grenzen v. Poesie u. Unpoesie. Frankf. a. M., Schulte-Bulmke. (235 S.) gr. 8°. 9.50 M.

Zimmermann, Reinhold, Rasse u. Form in der Musik. In: Zeitschrift für Musik, 104. Jg., 1. Halbjahr, H. 6, S. 633—638.

3. Der ästhetische Gegenstand

Bertoni, G., Lingua e poesia. Saggi di critica letteraria. Florenz, Olschki. (279 S.) 30 L.

Dessoir, Max, Der römische Brunnen. In: Zeitschrift für Ästhetik, Bd. 31, S. 61 bis 63.

Dessoir, Max, Die Rede als Kunst. In: Zeitschrift für Ästhetik, Bd. 31, S. 305—320.

Goldschmidt, Adolph, Die Bedeutung der Formspaltung in der Kunstentwicklung. In: Harvard Tercentenary Publications. Independence, Convergence, and Borrowing in Institutions, Thought, and Art. Cambridge, Harvard University Press. (X, 272 S.) 3 $.

Hönigswald, R., Philosophie u. Sprache. Problemkritik u. System. Basel, Haus zum Falken Verl. (X, 461 S.) 4°. 52 Fr.

Kroll, Wilhelm, Rhetorik. Stuttgart, Metzler. (100 Sp.) gr. 8°. 2.80 M. Aus: Pauly-Wissowa, Real-Encyclopädie der klass. Altertumswiss.

Lauchenauer, Nelly, C. F. Ramuz' Verhältnis zum Gegenständlichen. Wädenswil, Villiger. (123 S.) 8°. (Diss. Zürich.)

Liljegren, S. B., The English sources of Goethe's Gretchen tragedy. A study in the life and fate of literary motives. Skrifter utgiv. av Kungl. human. Vetensskaps samfundet i Lund. 24. Lund, Gleerup; Lpz., Harrassowitz. (VI, 278 S.) 7.50 M.; u. London, Oxford Univ. Press. 10/6 sh.

Wulff, Oskar, Tizians Kolorit in seiner Entfaltung und Nachwirkung. In: Zeitschrift für Ästhetik, Bd. 31, S. 117—142; u. S. 225—243.

4. Das ästhetische Erlebnis

Auersperg, Alfred Prinz, Landschaft u. Gegenstand in der optischen Wahrnehmung. Vortrag, gehalten in der Wiener Gesellschaft für „Medizinische Psychologie". In: Archiv f. d. gesamte Psychologie, Bd. 99, S. 129—141.

Batho, Edith C., The Poet and the Past. London, British Academy. (24 pp.) 1/6 sh.

Bracaloni, Giuseppe, Musicalismo. Roma, Augustea. 8°. (XXXIII, 271 p.) 20 L.

Bräuer, Robert, Der Rhythmus in der Welt. In: Archiv f. die gesamte Psychologie, Bd. 98, S. 143—153.

Chapmann, H. Wallis, Colour. In: Philosophy, The Journal of the British Institute of Philosophy, Vol. XII, p. 443—456.

Driver, Ann, Music and Movement. Preface by L. P. Jacks. London 1936, Oxford University Press. (134 pp.) 4°. 5 sh.

Ebert, Hugo, Erlebnis u. Gestalt in den Romanen Hugh Walpoles. (Diss. Erlangen.) (VI, 135 S.) 8°.

Fleischer, Ernst, Die Grenzlinienerregungen beim Sehen mit beiden Augen. Mit 24 Abb. In: Zeitschrift f. Psychologie, 1. Abt., Bd. 141, S. 283—342.

Fürstenberg, H.-E., Experimentelle Untersuchungen über die Zusammenhänge des binokularen Tiefensehens mit dem Persönlichkeitstypus. Unters. zur Psycho-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0340
gefördert durch die DFG

logie, Philos. u. Päd. N. F. Bd. 12, H. 1. (Diss. Göttingen.) Göttingen, Calvör. (45 S.) 3 M.

Gillaume, Paul, La psychologie de la forme. Paris, Ernest Flammarion. (236 S.)

Hendren, J. W., A study of ballad rhythm, with special reference to ballad music. Princeton, Princeton Univ. Press; London, Oxford Univ. Press. (177 S.) 11/6 sh.

Jacobsen, Walter, Charaktertypische Arten des Deutens von Helldunkelbildern. In: Zeitschr. f. Psychologie, Bd. 140, S. 86—108.

Jacz, G. de, Les couleurs de Raphaël. Paris, Ed. Hypérion. (128 S.) 35 Fr.

Kießling, Arthur, Die Gefühlslehre der deutschen Romantik. In: Archiv f. die gesamte Psychologie, Bd. 98, S. 33—50.

Kleint, Herbert, Versuche über die Wahrnehmung (Fortsetzung, 1. Tl. in Bd. 138, H. 1/3). In: Zeitschr. f. Psychologie, Bd. 140, S. 109—138.

Klinckert, Alfred, Formcharaktere im Farbwandelspiel. Eine experimentaldeskriptiv psychol. Untersuchung. (Diss. Münster.) (IX, 115 S.) 8°. = Abhandlungen über Farblichtspiele. H. 4.

Piëzik, Josef A., Über die Beschreibung von Bildern. (Bonn, Phil. Diss.) Würzburg, Mayr. (25 S., 3 Taf.) 8°.

Rodens, Franz, Kunsterlebnis u. Kunstbetrachtung. Bonn, Röhrscheid. (32 S.) 8°. = Inst. f. Zeitungswiss. an der Univ. Köln. Vorträge u. Abh. H. 2. 1 M.

Seckel, Dietrich, Hölderlins Sprachrhythmus. Mit einer Einl. über das Problem des Rhythmus u. einer Bibliogr. zur Rhythmusforschg. Palaestra. 207. Lpz., Mayer & Müller. (IV, 349 S.) gr. 8°. 20 M.

Sonntag, Alice, Eine empirische typenpsychologische Untersuchung über Arten des künstlerischen Erlebens. Düsseldorf, Nolte. 47. (XXI S.) 8°. (Diss. Marburg.)

Vandvik, Eirik, Rhythmus und Metrum, Akzent und Iktus. Symbolae Osloenses. Fasc. supplet. 8. Oslo, Brøgger. (237 S.) gr. 8°. 12 Kr.

5. Natur und Kunst

Anheisser, Roland, Natur u. Kunst. Erinnerungen eines dt. Malers. Lpz., Koehler & Amelang. (271 S. mit Abb., 10 Taf.) gr. 8°. Lw. 6.80 M.

De Lorenzo, G., Il sentimento della natura in Leopardi. Napoli, R. Ricciardi. 8°. (p. 34).

Del Grosso, Maria Severina, Jean-Jacques Rousseau et les descriptions de la nature. Paysages helvétiques. Pompei. 8°. (112 p.)

Frieling, Heinrich, Harmonie u. Rhythmus in Natur u. Kunst. München u. Bln., Oldenbourg. (152 S. mit 21 Abb.) 8°. Lw. 5.80 M.

Funk, Wilhelm, Gedanken über das „naturmäßige" Bauen. (15 S. m. Abb.) 8°. Aus: Blätter f. Schulpraxis u. Erziehungswiss. Mai 1936.

Hock, Erich, Das Schmerzerlebnis u. sein Ausdruck in Grillparzers Lyrik. German. Studien. H. 187. Berlin, Ebering. (274 S.) 8°. 10.40 M. (Diss. München.)

Howald, Ernst, Der Mythos als Dichtung. Zürich, Lpz., Niehans. (107 S.) gr. 8°. 2.40 M.

Jacob, Georg, Shakespeares Naturverbundenheit im Vergleich mit Schillers und Goethes Verhältnis zur Natur. Glückstadt, J. J. Augustin. (35 S.) gr. 8°. 1.80 M.

Jungkunz, Antonie Claire, Menschendarstellung im dt. höfischen Roman des Barock. German. Studien. 190. Berlin, Ebering. (230 S.) 8°. 8.80 M.

Jürgens, Wilhelm, Der Wirklichkeitsgehalt des Märchens. Untersuchungen zur Ontologie des mythischen Bewußtseins. Kiel, Schmidt u. Klaunig. (133 S.) 8°. (Diss. Kiel.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0341
gefördert durch die DFG

Keetmann, Gertrud, Der Mensch u. die Natur bei Friedrich Hölderlin. (Diss. Marburg.) Bln., Tepper. (153 S.) 8°. 2.40 M.

Königer, Hertha, Die Darstellung der Personen bei Chrétien de Troyes. (Diss. München.) (74 S.) 8°.

Kuoni, Klara, Wirklichkeit u. Idee in Heinrich von Kleists Frauenerleben. Frauenfeld, Lpz., Huber. (281 S.) gr. 8° = Wege zur Dichtg., Bd. 29. 5.70 M.; 9.50 Fr. (Diss. Zürich.)

Lammers, Walther, Dramatische Wirklichkeit. Zur Ontologie eines mythischen Raumes. (Diss. Kiel.) (96 S.) 8°.

Mojsisovics, Roderich von, Natureindruck, Bildvorstellung u. Kunstwerk. Ein autobiographisches Bekenntnis. In: Zeitschrift für Musik, 104. Jg., 1. Halbjahr, H. 5, S. 488—491.

Morris, Bertram, Beauty and Nature. In: Journal of Philosophy. Vol. 34. Nr. 24, p. 652—660.

Müller, Curt, Die geschichtl. Voraussetzungen des Symbolbegriffs bei Winckelmann. (Diss. Berlin.) Teildr. (89 S.) 8°. Im Buchh. vollst. u. d. T.: Die geschichtl. Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung. Palaestra. 211. Lpz., Mayer & Müller. (VIII, 247 S.) 14 M.

Müller, Hellmuth, Untersuchung über Darstellungen von Gebärden auf Denkmälern des Alten Reiches. In: Mitt. des Inst. f. Ägypt. Altertumskunde. Bd. 7, S. 57—118 mit Abb. 4°. (Diss. Lpz.)

Mutz, Wilhelm, Der Charakter Richards III. in der Darstellung des Chronisten Holinshed u. des Dramatikers Shakespeare, mit einem Beitrag zu seiner Charakterpsyche. (Diss. Berlin 1936.) (74 S.) 8°.

Nicol, Albert, Charles Kingsley u. die Gesch. (Diss. München.) Würzburg, Triltsch. (V, 52 S.) 8°.

Oberborbeck, Felix, Wesenseigene Musik. In: Zeitschrift für Musik, 104. Jg., 1. Halbjahr, H. 6., S. 638—640.

Pietzner, Ruth, Die Natur im Werke Agnes Miegels. Rostock, Hinstorff. (75 S.) gr. 8° = Rostocker Studien. H. 2. 3 M. (Diss. Rostock.)

Prenzen, W., Klagebilder u. Klagegebärden in der dt. Dichtg. des höf. M.A. Bonner Beiträge zur dt. Philologie. H. 1. (Diss. Bonn.) Würzburg 1936, Triltsch. (85 S.) 2.50 M.

Schelowsky, Herbert, Das Erlebnis der Großstadt u. s. Gestaltung in der neueren dt. Lyrik. Würzburg, Mayr. (123 S.) 8°. Diss. München.

Schering, Arnold, Bach u. das Symbol. 3. Studie. Psychologische Grundlegung des Symbolbegriffs aus Christian Wolffs „Psychologia empirica". In: Bach-Jahrbuch, 34. Jg., S. 83—95.

Schumacher, Joseph, Die seelischen Volkskrankheiten im dt. M.A. u. ihre Darstellungen in der bildenden Kunst. = Neue dt. Forschungen. Abt. Gesch. der Med. u. der Naturwiss. Bd. 3. Berlin, Junker & Dünnhaupt. (77 S.) 3.60 M.

Schumacher, J., Die Krankheitsdarstellungen der Volksepidemien in der dt. Kunst vom frühen M.A. bis einschließl. 16. Jh. (Diss. Bonn.) (100 S.)

Seegy, Friedrich, Wirklichkeit u. Erscheinung. Eine Studie über das Wesen der Baukunst. (79 S.) 8°. (Diss. Te H. Stuttgart.)

Seuffert, Thea von, Venedig im Erlebnis deutscher Dichter. Ital. Stud. 2. (Diss. München.) Stuttgart, Dt. Verl.-Anstalt. (190 S.) 8°. 3.60 M.

Thomas, Hilde, Weltauffassg. u. künstlerischer Ausdruck im dichterischen Werk Ina Seidels. = Dt. Studien zur Geistesgesch.. H. 2. (Diss. Bonn.) Würzburg, Triltsch. (V, 66 S.) 2 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0342
gefördert durch die DFG

Vogel, Hedwig, Goethes Menschheitsidee in Naturschau u. Dichtung, dargest. an Faust II. Erlanger Arb. zur dt. Lit. 8. (Diss. Erlangen.) Erlangen, Palm & Enke. (VIII, 136 S.) gr. 8°. 4.50 M.

Volkmann, Ludwig, Kunst u. Wirklichkeit im Zeitalter Dantes. In: Deutsches Dante-Jahrbuch, 19. Bd., N. F. 10. Bd., S. 61—84.

Weiß, Edith, Natur u. Landschaft bei Théophile Gautier, erläutert an Hand sr. Reisebeschreibungen. Würzburg, Becker. (55 S.) 8°. (Diss. Würzburg.)

Wolf, Hans L., Studie über die Natur bei Hans Sachs. (Diss. Heidelberg.) (116 S.) 8°.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft

1. Das künstlerische Schaffen

a) Prinzipien des Schaffens

Artom, Camillo, Gli elementi d'espressione della musica. Torino, Paravia. 8°. (103 p.) 8 L.

Bahle, Julius, Das Teil-Ganze-Problem im künstlerischen Schaffensprozeß. In: Archiv für die gesamte Psychologie, Bd. 99, S. 209—212.

van Bieroliet, La Part de l'Imagination. Essai Philosophique. Paris, F. Alcan. (VI, 203 S.) 30 Fr.

Blume, Friedrich, Heinrich Schütz, Gesetz u. Freiheit. In: Deutsche Musikkultur, 1. Jg., H. 1, S. 36—46.

Brossa, Baldassarre, Spiriti e forme della tragedia alfieriana. Prolegomeni. Torino. 8°. (147 p.) 7 L.

Danckert, Werner, Die schöpferische Polarität in Mozarts Schaffen. In: Die Musik, 29. Jg., H. 6, März, S. 390—395.

De Falco, Vittorio, L'evoluzione tecnica nelle parodoi e negli stasimi di Sofocle. Napoli. 8°. (70 p.)

Grolman, Adolf von, Werk u. Wirklichkeit. Drei Kap. vom dichterischen Schaffen: Johann Peter Hebel, Emil Gött, Hans Thoma. Bln., Junker & Dünnhaupt. (210 S.) 8°. 7.50 M.

James, D. G., Scepticism and Poetry, an Essay on the poetic Imagination. London, Allen and Unwin. (274 S.) 12/6 sh.

Kellermann, Wilhelm, Aufbaustil u. Weltbild Chrestiens von Troyes im Percevalroman. Zeitschr. f. roman. Philol. Beih. H. 88. Halle 1936, Niemeyer. (X, 232 S.) 12 M. (Würzburg, Hab.-Schr.)

Klamt, Jutta, Vom Erleben zum Gestalten. Die Entfaltung schöpferischer Kräfte im dt. Menschen. Bln. 1936, Dorn-Verl. (125 S., 24 Bl. Abb.) gr. 8°. Lw. 6.50 M.

Kolbenheyer, Erwin Guido, Wie wurde der deutsche Roman Dichtung? München, Albert Langen/Georg Müller. (16 S.) gr. 8°. —.50 M. Zuerst in: Zeitschrift f. dt. Bildung, Jg. 12, H. 10.

Kuttner, Margot, Die Gestaltung des Individualitätsproblems bei E. T. A. Hoffmann. (Diss. Hamburg 1936.) (V, 88 S.) 8°.

Langer, Gunther, Die Rhythmik der J. S. Bachschen Präludien u. Fugen für die Orgel. Ein Beitrag zur Entwicklungsgesch. des Bachschen Personalstils. (Diss. Leipzig.) (91 S.) 8°.

Lietz, Gerhard, Das Symbolische in der Dichtung Barlachs. (92 S.) 8°. (Diss. Marburg.)

Petsch, Robert, Die Aufbauformen des lyrischen Gedichts. In: Dt. Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgesch. Bd. XV, S. 51—68.

Röttger, Heinz, Das Formproblem bei Richard Strauß, gezeigt an der Oper

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0343
gefördert durch die DFG

„Die Frau ohne Schatten" mit Einschluß v. „Guntram" u. „Intermezzo". = Neue dt. Forschungen, Abt. Musikwiss. Bd. 5. (Diss. München.) Bln., Junker & Dünnhaupt. (189 S.) 8.50 M.

Silvestrini, Domenico, Beniamino Gigli e l'anima della folle. Bologna, tip. ed. Aldina. 16°. (95 p.) 3 L.

Spiegelberg, Walter Erich, Einheit und Vielheit bei Victor Hugo. Ein Beitrag zur Erforschung der poetisch-philos. Denkweise V. Hugos. (Diss. Königsberg.) (IX, 117 S.)

Stoessl, Franz, Die Trilogie des Aischylos. Formgesetze u. Wege der Rekonstruktion. Wien, Rohrer. (264 S.) 8°. 13.50 M.

Thielmann, Hans, Stil u. Technik des Dialogs im neueren Drama. Vom Naturalismus bis zum Expressionismus. Düsseldorf, Nolte. (VI, 134 S.) 8°. (Diss. Heidelberg.)

Tovey, D. F., Essays in musical analysis. Vol. 5. Vocal music. London, Oxford Univ. Press. (VI, 256 S.) 10/6 sh.

Trappmann, Wilhelm, Das Ich-Du-Problem in seiner Existenzbedeutung im dramatischen Jugendwerk Hugo von Hofmannsthals. Bonn, Gilges. (70 S.) 8°. (Diss. Erlangen.)

Weickert, Marianne, Die literarische Form v. Machiavellis „Principe". Eine morpholog. Untersuchg. (Diss. Lpz.) Würzburg, Triltsch. (V, 118 S.) 8°. 3.60 M.

Wicke, R., Einheitliche Tonnamen. Die musikalischen Gestaltungsgesetze u. ihre lautsprachl. Versinnbildlichung. = Schriftenreihe zur völkischen Musikerziehg. Bd. 1. Braunschweig, Litolff. (161 S.) 3.50 M.

Wiegand, Julius, Der Gegensatz als Mittel des Aufbaus im lyrischen Gedicht. In: Zeitschrift für Ästhetik, Bd. 31, S. 159—177.

b) Künstlerpersönlichkeiten

Abendroth, Walter, Deutsche Musik der Zeitwende. Eine kulturphilos. Persönlichkeitsstudie über Anton Bruckner u. Hans Pfitzner. Hamburg, Hanseat. Verl.-Anst. (178 S., 2 Taf.) 8°. 4.80 M.

Ackerknecht, Erwin, Gottfried Keller. Bln., Widukind-Verl. (56 S.) 8° = Das deutsche Leben. Bd. 5. 1.50 M.

Ainsworth, E. G., Poor Collins. His life, his art, and his influence. London, Oxford Univ. Press. (340 S.) 13/6 sh.

Alain, Avec Balzac. Paris, Nouvelle Revue Franç. 15 Fr.

Apt, Alice, Karoline u. die Frühromantische Gesellschaft. (Königsberg, Phil. Diss. 1936.) (95 S.) 8°.

Arenhövel, Wilhelm, Die Künstlerpersönlichkeit in der 2. Hälfte des 19. Jhs. in Dtld., entwickelt aus dem Schrifttum der bildenden Künstler. (Münster, Phil. Diss. 1936.) (119 S.) 8°.

Arnim, Bettina von, u. Baier, Rudolf, Unveröffentlichte Briefe u. Tagebuchaufzeichnungen. Hrsg. v. Kurt Gassen. Greifswald, Bamberg. (98 S.) gr. 8° = Aus den Schätzen der Univ.-Bibl. zu Greifswald, 11. 3.60 M.

Aschenbrenner, Michael, Iwan Schmeljow. Leben und Schaffen des großen russischen Schriftstellers. Schr. der Albertus-Univ. Geisteswiss. R. Bd. 9. Königsberg, Bln., Ost-Europa-Verl. (III, 161 S.) 5.80 M.

Bailly, A., La Fontaine. Paris, Fayard. 16.50 Fr.

Barnard, E., Shelley's religion. London, Oxford Univ. Press. (320 S.) 16 sh.

Bertaux, P., Hölderlin. Essai de biographie intérieure. Paris 1936, Hachette. 50 Fr.

Bieder, Theobald, Adolf Stern u. seine Beziehungen zu Friedrich Hebbel. Mit urschriftl. Wiedergabe v. 6 Briefen. Bln., Lpz., Behr's Verl. (40 S.) 8°. 2.50 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0344
gefördert durch die DFG

Binding, Rudolf Georg, Leben u. Werk. Zum 70. Geburtstag des Dichters. Potsdam, Rütten u. Loening. (26 S.) kl. 8°.

Bodrero, Emilio, War Horaz ein Philosoph? In: Die Tatwelt, 13. Jg., S. 179—190.

Boehringer, Robert, Das Antlitz des Genius Homer. Breslau, Ferd. Hirt. (59 S., 1 Taf.) 4°. 3 M.

Bohner, Theodor, Philipp Otto Runge. Ein Malerleben der Romantik. Bln., Frundsberg-Verl. (168 S., 20 S. Abb., 3 Taf.) 4°. Lw. 8.50 M.

Bombe, Walter, Stephan Lochner. Schriftenreihe d. Preuß. Jahrb. H. 42. Bln., Stilke. (72 S., 6 Taf.) 8°. 2.80 M.

Böttcher, Otto, Philipp Otto Runge. Sein Leben, Wirken u. Schaffen. Hamburg, Friederichsen, de Gruyter. (XII, 307 S., 34 Bl. Abb.) 4°. 22 M.

Brahmstaedt, Herbert, William Wordsworths politisches Denken im Zus.hang mit sr. Weltanschauung von 1790—1814. (80 S.) 8°. (Diss. Hamburg.)

Breuer, Peter, Münchner Künstlerköpfe. Mit 477 Abb. u. e. Geleitwort v. Adolf Wagner. München, Callwey. (355 S.) 4°. Lw. 15 M.

Brown, C. A., Life of John Keats. London, Oxford Univ. Press. (VI, 129 S.) 6 sh.

Bruckner, Anton, Ein Lebens- u. Schaffensbild v. A. Göllerich, nach dessen Tod erg. u. hrsg. v. M. Auer. Bd. 4. T. 1—4. Dt. Musikbücherei. 39. Regensburg, Bosse. (688, 696, 677, 318 S., mehr. Taf.) Je 13 M.

Buchwald, Reinhard, Schiller. Bd. 1. Der junge Schiller. Bd. 2. Wander- u. Meisterjahre. Lpz., Insel-Verl. (366 S., 5 Taf. u. 519 S., 9 Taf.) 7 M. u. 8 M.

Buendoz, E., Franz Schubert. Paris, Correa. 15 Fr.

Burckhardt, Jakob, Rubens. Mit etwa 100 z. T. farb. Abb. auf Kunstdruckpapier. Wien, Lpz., Bernina-Verl. (255 S.) 4°. Lw. 9 M.

Bürger, Ortrud, Wilhelm Raabes Religiosität. (Diss. Gießen.) Gießen, von Münchow. (83 S.) gr. 8° = Gießener Beiträge zur dt. Philologie. 55. 2.80 M.

Burkhard, M., Matthias Grünewald. Personality and accomplishment. Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press. 7.50 $.

Busch, Werner, Die Selbstbetrachtg. u. Selbstdeutg. des jungen Schiller. Dt. Studien zur Geistesgesch. H. 4. (Diss. Bonn.) Würzburg, Triltsch. (116 S.) 8°. 3.60 M.

Busnioceanu, A., El Greco. Les tableaux de la collection royale de Roumanie. Paris, Ed. d'art et d'hist. 75 Fr.

Busoni, Ferruccio, Fünfundzwanzig Briefe. Eingel. u. hrsg. von Gisela Selden-Goth. Wien, Lpz., Zürich, Reichner. (77 S., 1 Faks.) 8°. Lw. 3.50 M.

Calmberg, Ernesta, Die Auffassung vom Beruf des Dichters im Weltbild dt. Dichtg. zw. Nietzsche u. George. (Diss. Tübingen.) (178 S.) 8°. 3 M.

Casnati, F., Baudelaire. Brescia, Morcelliana, 1936. (313 S.) 10 L.

Caspar, Paul, u. v. Kügelgen, Gertrud, Dichter in der Handschrift. Grapholog. Deutungen zeitgenöss. Dichtwerke. Hannover, Sponholtz. (187 S. m. Abb. u. Faks.) gr. 8°. Lw. 7.50 M.

Celières, A., Victor Cherbuliez, romancier, publiciste, et philosophe. Paris, Droz. (578 S.) 50 Fr.

Correspondance de Paul Cézanne. Ed. J. Rewald. Paris, Grasset. 50 Fr.

Cladel, J., Aristide Maillol. Paris, Grasset. (300 S.) 60 Fr.

Letters of Hartley Coleridge, edited by Grace Evelyn Griggs and Earl Leslie Griggs. London 1936, Oxford Univ. Press. (H. Milford). (XVI, 328 S.) 8°. 15 sh.

Coulter, E. M., William R. Brownlow. Berkeley, Univ. of N.Carolina Press; London, Oxford Univ. Press. 16 sh.

Dahme, L. F., Women in the life and art of Conrad Ferdinand Meyer. Columbia

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0345
gefördert durch die DFG

Univ. Germanic Studies. New series. 4. New York, Columbia Univ. Press. 1936. (X, 420 S.)

Dangers, Robert, Wilhelm Busch, der Künstler. Mit 125 Abb. u. 3 Farbdr. Bln., Rembrandt-Verl. (127 S.) 4°. 4.80 M.; Lw. 6.50 M.

Dargan, E. P., Anatole France, 1844—96. London, Oxford University Press. (764 pp., 11 Taf.) 8°. 21 sh.

Daus, Karl, Jacques Rivière. Seine Geistesart u. Beurteilung des deutschen Menschen. (Diss. Berlin.) Würzburg, Triltsch. (IV, 70 S.) 8°. 3 M.

De Gregorio, Ottone, Michelangelo poeta. Conferenza. Cortina d'Ampezzo. 8°. (24 p.).

Della Languigna, G. P., D'un pittore poeta: Benvenuto Benvenuti. Livorno 1936, S. Belforte. 8°. (24 p.)

Derleth, Kurt, Die religiöse Entwicklung Gottfried Kellers im Hinblick auf den Natur-Kultur-Begriff seines gereiften Weltbildes. (154 S.) 8°. (Diss. Gießen.)

Das kleine Buch der Dichterbilder. München, Albert Langen/Georg Müller. (63 S. mit Abb.) kl. 8°. Pp. —.80 M.

Briefe Wilhelm Diltheys an Rudolf Haym. 1861—1873. Mitgeteilt v. E. Weniger. Abh. der Preuß. Ak. d. Wiss., Phil.-hist. Kl. 1936, 9. Bln., de Gruyter. (48 S.) 4°. 3 M.

Dorner, Alexander, Meister Bertram von Minden. Mit 40 Abb. Bln., Rembrandt-Verl. (47 S.) 4°. 4.20 M.; Lw. 5.80 M.

Durini, Emilia A., La tragedia di un genio: Schumann. Milano, Corbaccio. 16°. (207 p.) 10 L.

Ebeling, Hans, Ernst Wiechert. Der Weg eines Dichters. Bln., Grote. (253 S.) 8°. Pp. 2.80 M.

Egert, P., Friedrich Chopin. Potsdam 1936, Athenaion. (128 S.) 3.30 M.

Ehrmann, Alfred von, Hugo Wolf. 1860—1903. Sein Leben in Bildern. Lpz., Bibliograph. Inst. (40 S., 20 Bl. Abb.) kl. 8° = Meyers Bild-Bändchen. 30. Pp. —.90 M.

Der junge Paul Ernst 1866—1886. Jahrbuch der Paul-Ernst-Ges. 4. Bln., Kieler Str. 6. (122 S., 6 Bl. Abb.)

Ernst, Paul, Hamann u. Bengel. Ein Aufriß ihrer Werk- u. Lebensbeziehungen als Abriß wesentlicher Hamann-Züge. Königsberg i. P., Gräfe u. Unzer. (XII, 211 S.) 8°.

Errante, Vicenzo, La personalità di Rilke. Lpz., Heinrich Keller. (24 S.) 8°. —.80 M. = Kaiser-Wilh.-Inst. f. Kunst- u. Kulturwiss. Bibliotheca Hertziana in Rom. Veröff. der Abt. f. Kulturwiss., Reihe 1, H. 4.

Fahrner, R., Arndt. Geistiges u. politisches Verhalten. Stuttgart, Kohlhammer. (262 S.) 7.50 M.

Farinelli, Arturo, Giacomo Leopardi. Discorso. Roma, R. Accademia d'Italia. 8°. (28 p.) 5 L.

Fässler, Pio, Jakob Schaffner. Leben u. Werk. Zürich, Lpz., Rascher. (VII, 192 S.) 8°. 2.10 M.; 3.50 Fr.

Fasulo, Manfredi, Giacomo Leopardi. Monografia. Sorrento, G. D'Onofrio. 8°. (p. 49.)

Fehse, Wilhelm, Wilhelm Raabe. Sn. Leben u. se. Werke. Braunschweig, Vieweg. (674 S., 3 Taf.) 8°. 12 M.

Fellerer, Karl Gustav, Giacomo Puccini. Mit 41 Notenbeisp. u. 17 Abb. Potsdam, Athenaion. (128 S.) 8°. 3.30 M.

Firkins, Oscar W., Power and Elusiveness in Shelley. Minneapolis, Univ. of Minnesota Press. (187 S.) 8°. 2.50 $.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0346
gefördert durch die DFG

Flex, Konrad, Walter Flex. Ein Lebensbild. Stuttgart, Quell-Verlag. (148 S., 7 Taf.) 8° = Aus klaren Quellen. Bd. 30. Lw. 3 M.

Flury, Theodor, Pestalozzi u. Gotthelf. Die Persönlichkeiten u. ihre geistige Welt. (Diss. Zürich.) Teildr. (XVI, 112 S.) 8°.

Fontaine, A., Verlaine, homme de lettres. Documents inédits. Paris, Delagrave. (144 S.) 20 Fr.

Fontane, Theodor, Heiteres Darüberstehen. Familienbriefe. N. F. Hrsg. v. Friedrich Fontane. Mit e. Einf. v. Hanns Martin Elster. Mit 8 Bildnissen u. e. Handschriftfaks. Bln., Grote. (XXIV, 227 S.) 8°. 6 M.; Lw. 7 M.

Forcella, R., D'Annunzio. 1887. = Guide bibliogr. dell'Ist. naz. fascista di cultura. 4. Florenz, Sansoni. (621 S.) 40 L.

Fraenger, Wilhelm, Matthias Grünewald in sn. Werken. Ein physiognomischer Versuch. Kunstb. des Volkes. 15. Bln. 1936, Rembrandt-Verl. (152 S.) 4°. 5.80 M.

Franck, Hans, Alfred Rethel. Mit 22 Abb. Berlin, O. Lautenbach. (48 S.) gr. 8°. 2.80 M.

Franke, Karl, Pierre Louys. (Diss. Bonn.) (91 S.) 8°.

Fratini, Carlotta, Don Antonio Vecellio, 1837—1912. La vita e le opere. Feltre, P. Castaldi. 16°. (92 p. con ritratto.)

Fricke, Hermann, Emilie Fontane. Mit unveröff. Gedichten u. Briefen v. Theodor u. Emilie Fontane. Rathenow, Zeitungsdr. (150 S., 2 Taf.) 8°. 2.50 M.

Fubini, Mario, Vittorio Alfieri. Il pensiero, la tragedia. Firenze, G. C. Sansoni. 8° = Biblioteca italiana. V. (XII, 372 p.) 25 L.

Fuchs, Hella, Hermann Hesse zu sm. 60. Geburtstag. Prag, Calve. (14 S.) gr. 8°. 8 Kč.

Gaitanides, H., Georg Rudolf Weckherlin. Versuch einer physiognomischen Stilanalyse. (Diss. München 1936.) (181 S.)

Gamba, C., Botticelli. Mailand 1936, Hoepli. (238 S., 100 Taf.) 40 L.

Garrigues, C. H. N., Ein ideales Sängerpaar: Ludwig Schnorr von Carolsfeld u. Malvina Schnorr von Carolsfeld, geborene Garrigues. Zwei ineinander verwobene Lebensbilder, nach eigenen u. zeitgenöss. Briefen, Tagebuchblättern, Lebenserinnerungen u. Berichten geschildert. Kopenhagen, Levin u. Munksgaard; Bln., H. Wendt. (492 S. mit Abb.) gr. 8°. 5.50 M.

Gauguin, Pola, Mein Vater Paul Gauguin. Aus dem Norweg. von Elisabeth Ihle. Lpz., P. List. (280 S. mit 8 Bildtaf.) 8°. Lw. 6.50 M.

Goetz, Walter, Das Dantebildnis. Weimar, Böhlau. (43 S. mit Taf. Beil.) gr. 8° = Schriften der Dt. Danteges. H. 1. 5 M. Aus: Dante-Jb. 1935, erweitert.

Gohin, F., La Fontaine. Etudes et recherches. Paris, Garnier. (256 S.) 15 Fr.

Gold, M. B., Swift's marriage to Stella. Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press; London, Oxford Univ. Press. (188 S.) 10/6 sh.

Göllerich, August, Anton Bruckner. Ein Lebens- u. Schaffensbild, erg. u. hrsg. v. Max Auer. Bd. 4, Tl. 1—4. Regensburg, Bosse. 8° = Deutsche Musikbücherei. Bd. 39. Tl. 4, 1. (688 S. mit Noten, mehr. Taf., mehr. Faks.) Lw. 13 M.; Tl. 4, 2. (696 S. mit Noten, mehr. Taf.) Lw. 13 M.; Tl. 4, 3. (677 S. mit Noten, mehr. Taf.) Lw. 13 M. Tl. 4, 4. (318 S., mehr. Taf.; 1 Stammtaf.) Lw. 5 M.

Golzio, V., Raffaelo nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo. Città del Vaticano, 1936. (VII, 378 S.) 75 L.

Gradenwitz, P., Johann Stamitz. 1. Das Leben. Veröff. des Musikwiss. Inst. d. dt. Univ. in Prag. Bd. 8. Brünn, Prag, Lpz., Wien, 1936, Rohrer. (56 S.) 2.95 M.

Gutheil-Schoder, Marie, Erlebtes u. Erstrebtes. Rolle u. Gestaltung. 2 Vortr. Wien, Krey. (58 S., 2 Bl. Abb.) gr. 8°. 2 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0347
gefördert durch die DFG

Hartmann, Alexander, C. F. Ramuz, Mensch, Werk u. Landschaft. (Diss. Leipzig.) Dresden, Dittert. (153 S.) 3 M.

Hartsen, Maria Jacoba, Die Natur im Leben u. in den Werken der Annette Freiin von Droste-Hülshoff. Lpz., Teubner. (41 S.) 8°.

Hebenstreit, Joseph, Anton Bruckner. Dülmen, Laumann. (215 S.) 8°. 3.50 M.; Lw. 4.20 M.

Heyd, Günther, Goethe als Mensch u. Deutscher. Potsdam, Rütten u. Loening. (74 S.) 8°. Pp. 1.80 M.

Hildenbrandt, Walter, Eichendorff, Tragik u. Lebenskampf in Schicksal u. Werk. Danzig, Kafemann. (118 S.) 8°. 4 M. (Diss.)

Hofmann, Irmgard, Studien zum Goethe-Schillerschen Briefwechsel. Frankfurter Quellen u. Forschgen. zur germ. u. roman. Philol. H. 16. Frankf., Diesterweg. (65 S.) 8°. 2.20 M. (Diss. Frankfurt.)

Hohoff, Curt, Komik u. Humor bei Heinrich von Kleist. Ein Beitrag zur Klärung der geistigen Struktur eines Dichters. Berlin, Ebering. (80 S.) gr. 8° = Germanische Studien. H. 184. (Diss. Münster.) 3.20 M.

Hourticq, L., La jeunesse de Poussin. Paris, Hachette. 60 Fr.

Huch, Rudolf, Mein Weg. Lebenserinnerungen. Mit Zeichnungen v. Paul Horst-Schulze. Zeulenroda, Sporn. (420 S.) 8°. Lw. 6.80 M.

Huppelsberg, Ernst Joachim, Rainer Maria Rilke. (24 S.) 8° = Die kleine Schriftenreihe der neuen Zeit. Nr. 9. —.60 M.

Jenal, Emil, Wolfgang Menzel als Dichter, Literarhistoriker u. Kritiker. Neue dt. Forschungen. Abt. Neuere Dt. Literaturgesch. Bd. 10. (Diss. Freiburg, Schweiz.) Bln., Junker u. Dünnhaupt. (156 S.) 6.80 M.

Jolles, Charlotte, Fontane u. die Politik. Ein Beitrag zur Wesensbestimmung Theodor Fontanes. (Diss. Bln.) Teildr. (VI, 58 S.) 8°.

Kägi, Hans, Alfred Huggenberger. Frauenfeld, Lpz., Huber. (128 S.) 8° = Die Schweiz im dt. Geistesleben. Bdch. 86. Lw. 1.80; 3 Fr.

Káldor, János, Michael Mosonyi (1815—1870). (Lpz., Phil. Diss. 1936.) (63 S., 6 Notentaf.) 4°. 2.40 M.

Karger, Gertrud von, Manfred Kyber, Dichter u. Tierfreund. Lpz., Hesse u. Becker. (87 S., mit 6 Abb. u. 2 Hs.-Proben.) gr. 8°. 2.50 M.; Lw. 3.50 M.

Karl, Ludwig, Jean Racine. Eine psychologische Charakterstudie. Mit e. Anhang über Universitätsgründungen u. Erziehung des Jesuitenordens im Barockzeitalter. Wien, Amsterdam, Lpz., Franz Leo & Comp. (85 S.) 8°. 2.50 M.

Kaubisch, Martin, Rainer Maria Rilke. Mystik u. Künstlertum. Dresden 1936, Jess. (70 S.) gr. 8°. 2 M.

Kehrer, Hugo, Franz von Lenbach. 100 Jahre Wesen u. Welt. Festrede. München, Neuer Filser Verl. (27 S., 2 Bl. Abb.) gr. 8°. 2.50 M.

Kerber, Ottmar, Hubert van Eyck. Die Verwandlung der mittelalterlichen in die neuzeitliche Gestaltung. Frankfurt a. M., Klostermann. (320 S., m. 19 Abb.) 4°. 18 M.; geb. 20 M.

Kiessig, Martin, Martin Luserke. Gestalt u. Werk. Versuch einer Wesensdeutung. Anh.: Monograph. Bibliographie Martin Luserkes. (Diss. Lpz. 1936.) (186 S., 1 Taf.) 8°.

Klages, Richard, Johann Wolfgang Franck. Untersuchungen zu sr. Lebensgeschichte u. zu s. geistl. Kompositionen. 74. (11 S.) 8°. (Diss. Hamburg.)

Klatt, Fritz, Hans Carossa. Seine geistige Haltg. u. s. Glaubensgut. Wismar, Hermann Rhein Verl. (99 S.) 8°. 2.50 M.; Pp. 3.50 M.

Koch, L., Liszt Ferenc. Bibliográfiai kisérlet. Franz Liszt. Ein bibliograph. Versuch, zus.gestellt v. L. Koch. Budapest 1936, Stadtbibl. (109 S.) 4°. 3 Pengö.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0348
gefördert durch die DFG

Koczalski, Raoul, Frederic Chopin. Betrachtungen, Skizzen, Analysen. Köln 1936, Tischer u. Jagenberg. (VIII, 221 S., 1 Taf.) 8°. 2 M.

Köhler, Willibald, Joseph von Eichendorff. Breslau-Deutsch-Lissa, Flemming. (52 S., 6 Bl. Abb.) 8° = Schlesienbändchen. 6. —.80 M.

Kolb, Annette, Mozart. Wien, Bermann-Fischer. (313 S.) 8°. 5 M.; Lw. 8 M.

Kolb, M., Ary Scheffer et son temps. Paris, Boivin. (528 S.) 60 Fr.

König, Karla, Carl Loewe. Stettin, Saunier. (79 S., 1 Titelbl.) 8°. 1.50 M.

König, Karla, Carl Adolf Lorenz. Sein Wirken u. Schaffen. Hrsg. zum 100. Geburtstag. Stettin, Saunier. (63 S., 1 Titelbl.) 8°. 1 M.

Korte, Werner, Robert Schumann. Potsdam, Athenaion. (123 S.) 8°. 3.30 M.

Kretschmar, Eberhard, Goethe u. Rilke. Dresden, Jess. (127 S.) gr. 8°. 3.50 M.

Latzke, Rudolf, Aus Roseggers Werdezeit. Wien u. Lpz., Österr. Bundesverl. (172 S.) gr. 8°. 4 M.

Ladendorf, Heinz, Andreas Schlüter. Kunstbücher des Volkes. Berlin, Rembrandt-Verl. (142 S. m. 170 Abb.) 4°. 5.80 M.; geb. 7.80 M.

Langdale, Abram Barnett, Phineas Fletcher, man of letters, science and divinity. Columbia Univ. studies in English and comparative literature. No. 125. N.Y., Columbia Univ. Press; London, H. Milford. (VII, 230 S.) 8°. 15 sh.

Legendre, M., Hartmann, M., El Greco. Paris, Ed. Hypérion. (528 S.) 120 Fr.

Lehmann, Lotte, Anfang u. Aufstieg. Lebenserinnerungen. Wien, Lpz., Zürich, Reichner. (235 S., 16 Taf.) 8°. 3.50 M.; Lw. 4.80 M.

Lenz, Friedrich, Friedrich Liszt, der Mann u. das Werk. München u. Bln., R. Oldenbourg. (X, 441 S.) 8°.

Some letters and miscellanea of Charles Brown, the friend of John Keats and Thomas Richards. Ed. M. B. Forman. London 1936, Oxford Univ. Press. (XIV, 146 S.) 7/6 sh.

Letters of Fanny Brawne to Fanny Keats. 1820—24. Ed. F. Edgcumbe. London 1936, Oxford Univ. Press. (XXVII, 77 S., mehrere Taf.) 10/6 sh.

Lichtenberger, H., Goethe. T. I. La personnalité. Le savant. L'artiste. Paris, Didier. (XII, 350 S.) 18 Fr.

Liszt, Eduard, Ritter von, Franz Liszt. Abstammung, Familie, Begebenheiten. Wien, Lpz., Braumüller. (XIV, 111 S., mit 61 Abb.) gr. 8°. 4 M.; Lw. 5 M.

Ludendorff, Mathilde, Lessings Geisteskampf u. Lebensschicksal. München, Ludendorffs Verl. (235 S., 8 Abb.) 8°. 3.50 M.

Malagoli, Luigi, Il grande Leopardi. Firenze, La nuova Italia. (508 p.) 16°. 18 L.

Manacorda, Guido, Dante. Ein Lebensbild. Rede. Bln., Wessobrunner Verl. (42 S. mit Abb.) gr. 8°. Lw. 4.80 M.

Masters, E. L., Whitman. New York, Scribner. 3.50 $.

Mautz, Kurt, Georg Büchner. Zum 100. Todestag des Dichters am 19. Februar 1937. In: Dt. Vierteljahrsschr. für Literaturwiss. u. Geistesgesch. Bd. XV, S. 115 bis 123.

Mazzucconi, Ridolfo, Giotto. La vita e l'opera. Milano, Il rostro. (206 p.) 16°. 9 L.

Mazzucconi, Ridolfo, Leonardo da Vinci. Firenze, A. Vallecchi. (343 p.) 16°. 3 L.

McKillop, A. D., Samuel Richardson, printer and novelist. London 1936, Oxford Univ. Press. 18 sh.

Millenkovich-Morold, Max, Cosima Wagner. Ein Lebensbild. Lpz., Philipp Reclam jun. (489 S. m. 47 Abb.) 8°. 6.50 M.; geb. 8.50 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0349
gefördert durch die DFG

Mozart, Leopold, Briefe an se. Tochter. Hrsg. v. Otto Erich Deutsch u. Bernhard Paumgartner. Salzburg, Lpz. 1936, A. Pustet. (XVI, 592 S. u. 32 Bildtaf.) 8°. 7.80 M., Sch. 14.04; Lw. 9 M., 16.20 Sch.

Mühle, Erich, Hermann Stehr, ein deutscher Gottsucher der Gegenwart. Mit e. Vorwort des Dichters. Stuttgart, Truckenmüller. (98 S.) 8° = Dt. Wesen. 4/5. Pp. 2 M.

Näf, Karl J., Hugo von Hofmannsthals Wesen u. Werk. Teildr. Zürich. (113 S.) 8°. (Diss. Zürich.)

Natoli, G., Stendhal. Saggio biografico critico. Bibl. di cultura moderna. 293. Bari 1936, Laterza. (265 S.) 16 L.

Newman, B., Jonathan Swift. London, Allen & Unwin. (432 S.) 12/6 sh.

Newman, E., The life of Richard Wagner. Vol. 2. London 1936, Cassell. (624 S.) 30 sh.

Orel, Alfred, Johannes Brahms. 1833—1897. Sein Leben in Bildern. Lpz., Bibliograph. Inst. (40 S., 20 Bl. Abb.) kl. 8° = Meyers Bild-Bändchen. 32. Pp. —.90 M.

Pasini, Ferdinando, Pirandello nell'arte e nella vita. Padova, Stedio. (44 p.) 8°. 2 L.

Patanè, Giuseppe, Pirandello. Catania, Studio editoriale moderno. (43 p.) 8°. 3 L.

Petróczi, Stefan, Künstlertypen bei Tieck. (85 S.) 8° = Specimina dissert. facultatis phil. Regiae Hungaricae Univ. Elisabethinae Quinqueecclesiensis. 94.

Plessow, Gustav L., Um Shakespeares Nordentum. Aachen, Meyer. (43 S. mit Abb.) gr. 8°. 1.80 M.

Portier, L., Antonio Fogazzaro. Paris, Boivin. (480 S.) 60 Fr.

Posadowsky-Wehner, Kurt Graf von, Jean Parmentier (1494—1529). Leben u. Werk. Münchner romanist. Arb., H. 7. München, Hueber. (102 S.) 4.80 M. (Diss. München.)

Quintana, R., The mind and art of Jonathan Swift. London 1936, Oxford Univ. Press. (XII, 398 S.) 16 sh.

Raabe, Peter, Deutsche Meister. Reden. Regensburg, Bosse. (92 S. mit 2 Bildtaf.) kl. 8° = Von deutscher Musik. Bd. 58. 0.90 M., Lw. 1.80 M.

Raith, Walther, Carl Spitteler u. die neue Gemeinschaft. (Diss. Gießen 1936.) (173 S.) 8°.

Reichelt, Johannes, Sehnsüchtige. Bekenntnisse v. Dichtern u. Schauspielern. Mit zahlreichen Handschriften, unveröff. Briefen u. Bildern. Lpz., Payne. (311 S.) 8°. Lw. 5.60 M.

Reinecke, Erich, Friedrich Kiel. Sein Leben u. s. Werk. Ein Beitr. zur Musikgeschichte des 19. Jh. (Diss. Köln.) (95 S.) 8°.

Remmy, Johannes, Louis Racine (1692—1763). (Diss. Köln.) (III, 127 S.) 8°.

Rieß, Margot, Der Maler u. Holzfäller Adolf Dietrich. Mit 32 Abb. Zürich u. Lpz., Rascher. (20 S., 16 Bl. Abb.) 8°. Lw. 1.40 M.

Robinson, D. M., Pindar. A Poet of Eternal Ideas. Studies in Archaeology, No. 21. Johns Hopkins Press 1936. (126 pp.) 8°. 13 sh. 6 d.

Roedl, Urban, Adalbert Stifter, Gesch. seines Lebens. Bln., Rowohlt. (468 S., zahlr. Taf.) 8°. 5.50 M., Lw. 7.50 M.

Rosenberg, Alfred, Georg Friedrich Händel. Rede bei der Feier des 250. Geburtstages Händels am 22. Febr. 1935 in Halle. Wolfenbüttel u. Bln., Kallmeyer. (15 S.) gr. 8°. —.60 M.

Sale, W. M., Samuel Richardson. London 1936, Oxford Univ. Press. (141 S.) 22/6 sh.

Santelli, Arnolfo, Verdi. Roma, ed Nuovo fiore. 16°. (119 p. con una tavola.) Vite di musicisti italiani narrate da illustri scrittori. n. 1. 5 L.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0350
gefördert durch die DFG

Schäfer, Wilhelm, Hermann W. Schäfer. S. Leben u. Werk. Geschildert v. sm. Vater. München, Bruckmann. (39 S. m. Abb.) 4°. 2.50 M.

Schaffner, Paul, Gottfried Keller als Malerdichter. Zürich. (14 S.) gr. 8°. Aus: Jahresbericht der Gottfried-Keller-Ges. in Zürich. 5.

Schelling, Felix E., Shakespeare biography and other papers, chiefly Elizabethan. London, Oxford University Press. (143 S.) 7 sh.

Schildbach, Werner, Die Dramatisierung des naturalist. Romans bei Emile Zola. (Diss. Halle.) (177 S.) 8°.

Schindler, M., Richard Wagner. Zürich, Lpz., Rascher. (376 S.) 3.75 M.

Schulenburg, Werner von der, Johann Caspar Goethe. Vater eines Genies. Berlin, Metten. (76 S., 4 Bl. mit Abb.) kl. 8°. —.60 M.

Schünemann, Georg, Musiker-Handschriften von Bach bis Schumann. 96 Wiedergaben v. Hss. aus der Musikabt. der Preuß. Staatsbibl. Berlin, Zürich 1936. (106 S., 96 faks. S.) 4°. Lw. 12 M.

Seiffert-Wattenberg, R., Rembrandt Harmensz. van Rijn. München, Bruckmann. (160 S.) 4°. 10 M.

Selincourt, E. de., The Letters of William and Dorothy Wordsworth. The Middle Years (1806—1820). London, Oxford University Press. 2 vols. (964 pp.) 8°. 42 sh.

Serauky, Walter, Samuel Scheidt in s. Briefen. Halle, Gebauer-Schwetschke. (26 S., 1 Taf.) 8°. 1 M.

Shanks, E., Edgar Allan Poe. London, Macmillan. (X, 176 S.) 6 sh.

Simmons, E., Puschkin. Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press. (576 S.) 4 $.

Stamm, Alice, Die Gestalt des deutschschweizer. Dichters um die Mitte des 19. Jhs. Das Ringen um das innere Recht des Dichtertums. Wege zur Dichtg. Bd. 26. (Diss. Zürich.) Frauenfeld, Lpz. 1936, Huber. (159 S.) 8°. 3.60 M.

Starkie, E., Arthur Rimbaud in Abyssinia. London, Oxford Univ. Press. (VIII, 185 S.) 7/6 sh.

Stecher, Georg, Rudolf G. Binding. Der Mensch, der Dichter u. d. Deutsche. Potsdam, Rütten u. Loening. (23 S.) kl. 8°.

Sternbach, Herman, Stefan George. Ein Versuch. Warszawa. (23 S.) gr. 8°. Aus: Neofilologa. 1937.

Stöckli, Alban, Walther von der Vogelweide, ein Schweizer. (47 S.) gr. 8°. 1.80 Fr.

Stravinsky, Igor, Erinnerungen. Ins Dt. übers. v. Richard Tüngel. Zürich, Bln., Atlantis-Verl. (227 S. mit Abb., 8 Taf.) gr. 8°. Lw. 6.50 M.

Stresau, Hermann, Joseph Conrad, der Tragiker des Westens. Berlin, Die Runde. (200 S.) 8°. Lw. 5.50 M.

Sutherland, J., Defoe. London, Methuen. (XIII, 300 S.) 12/6 sh.

Thompson, W. H., Chaucer and his times. Hull 1936, Brown. 6/6 sh.

Thorp, M. F., Charles Kingsley 1819—1875. Princeton, Princeton Univ. Press. London, Oxford Univ. Press. 14/— sh.

Tibaldi, Ch. Maria, Vita romantica di Liszt. Milano, Treves. (423 p.) 8°. 15 L.

Tielrooy, J., Een groot romanticus: Chateaubriand, zijn leven en werken. Haarlem 1936, Willink. 2.75 fl.

Tietze, Hans, Tizian. Leben u. Werk. 1 Text- u. 1 Tafelbd. Wien, Phaidon-Verl. (280 S. m. Abb., 16 Bl. Abb.; 324 S. 4° m. 289 Taf.) 4°. Geb. 9.60 M.

Titone, Virgilio, Saggio sul Leopardi. Bologna, L. Cappelli. (130 S.) 8°. 10 L.

Tolnay, Charles de, Hieronymus Bosch. Basel, Holbein-Verl.; Lpz., Fleischer. (129 S., 128 S. Abb.) 4°. 75 Fr.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0351
gefördert durch die DFG

Tonelli, Luigi, Leopardi. Milano, Corbaccio. (493 p.) 16°. 12 L.

Tronchon, Henri, Allemagne — France — Angleterre. Le jeune Edgar Quinet ou l'Aventure d'un Enthousiaste. Publications de la Fac. des lettres de Strasbourg. 2. série, vol. XV. Paris, „Les Belles Lettres". (VIII, 409 S.) 8°. 30 Fr.

Unus, Walther, Carl Alexander Brendel. Eine Studie. Frankf./O., Trowitzsch. (40 S.) 4°. 3 M.

Urwin, K., Georges Chastelain. La vie, les oeuvres. Paris, Droz. (245 S., 1 Taf.) 30 Fr.

Valentin, Erich, Richard Wagner. Sinndeutg. v. Zeit u. Werk. Regensburg, Bosse. (286 S.) kl. 8° = Von dt. Musik. Bd. 55/57. 2.70 M., Lw. 4 M.

Varenne, G., Bourdelle par lui-même. Paris, Fasquelle. 15 Fr.

Venturi, L., Cézanne. 2 vols. Paris, Rosenberg. (400 S.) 500 Fr.

Verschaeve, Cyriel, Peter Paul Rubens. Vortr. Jena 1936, Diederichs. (24 S.) 8°. Schriften des Dt.-Niederländ. Inst. Köln. H. 2. 1 M.

Viviani, Alberto, Giacomo Leopardi. Roma, A. F. Formiggini. (215 p.) 16°. 5 L.

Wagner, Cosima, Briefe an Ludwig Schemann. Hrsg. v. Bertha Schemann. Regensburg, Bosse. (84 S., 1 Faks.) kl. 8° = Von dt. Musik. —.90 M., Lw. 1.80 M.

Wagner, Peter, Der junge Hermann Bahr. Limburg a. d. L., Vereinsdr. (95 S.) 8°. (Diss. Gießen.)

König Ludwig II. u. Richard Wagner. Briefwechsel. Mit vielen anderen Urkunden in 4 Bänden hrsg. v. Wittelsbacher Ausgleichsfonds u. von W. Wagner. Bearb. v. O. Strobel. Bd. I. Karlsruhe 1936. Braun. (LXXXV, 321 S., 16 Hs.-Nachbildungen u. 16 Bildbeil.) 4°. Vollst. 64 M.

Weber, Claus, Heinrich Lersch. Dichter u. Arbeiter. Freiburg i. Br., E. Schmied 1936. (64 S., 1 Titelb.) kl. 8°. —.90 M.

Weber, Otfried, Peter Suchenwirt. Studien über s. Wesen u. Werk. (Diss. München.) Greifswald, Bamberg. (189 S. gr. 8° = Deutsches Werden. H. 11. 4.80 M.

Weizsäcker, Heinrich, Adam Elsheimer, der Maler v. Frankfurt. Des Künstlers Leben u. Werke dargestellt. T. 1: Text. Tafeln. Bln. 1936, Dt. Verein f. Kstwiss. (XVI, 347 S., 15 S. 167 Taf.) 4°. 80 M.

Wendt, H. G., Max Dauthendey, poet-philosopher. Columbia Univ. Germanic Studies, ed. by Robert Herndon Fife. New Series, Nr. 2. N. Y., Columbia Univ. Press. 1936. (177 S.) 8°. 15 sh.

Wilbrandt, Robert, Mein Vater Adolf Wilbrandt. Zu sm. 100. Geburtstag. Bln., Wien, Zürich, Österr. Wirtschaftsverl. Payer & Co. (72 S., 8 Bl. Abb.) 8°. 1.50 M.

Wittig, Lisbeth, Der junge Friedrich Hebbel als Gestalter seines Selbst. (Diss. Berlin.) Berlin, Ebering. (108 S.) 8°. German. Studien. H. 188.

The Letters of William and Dorothy Wordsworth. The middle years. Vol. 12. Arranged and ed. by E. de Selincourt. Oxford, Clarendon Press. (XX S., S. 1 bis 458 f; XI S., S. 459—932). 42 sh.

Wyzewa, T. de, et de Saint-Foix, G., W. A. Mozart. T. 1. 2. 3. Paris 1936, Desclée de Brouwer. (528, 460, 424 S.) 40 Fr., 40 Fr., 50 Fr.

Xylander, Oskar Ritter von, Heinrich von Kleist u. J. J. Rousseau. Bln., Ebering. (389 S.) gr. 8° = German. Studien. H. 193. 16.20 M. (Diss. München.)

2. Entstehung und Gliederung der Kunst

a) Anfänge der Kunst

Behn, Friedrich, Die nordischen Felsbilder. In: Archiv für Religionswissenschaft, Bd. 34, S. 1—13.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0352
gefördert durch die DFG

Davidson, D. S., Aboriginal Australian and Tasmanian Rock Carvings and Paintings. University of Pennsylvania Press, 1936. (164 pp., farb. Taf., 62 Abb. im Text.) 8°. 9 sh. = American Philosophical Society: Memoirs, Vol. 5.

Eggert, Max Aretin, Person u. Rolle. Voruntersuchungen zu einer Psychologie des kindl. Rollenspieles. (Freiburg i. Br., Phil. Diss.) (62 S.) 8°.

Franz, Leonhard, Rel. u. Kunst der Vorzeit. Vom vorgesch. Zauberglauben, Totenkult u. Kunstschaffen. Prag, Czerny. (65 S. ill.) 48 Kč.

Glaser, Rudolf, Die bemalte Keramik der frühen Eisenzeit in Schlesien. Quellenschr. zur ostdt. Vor- u. Frühgesch. Bd. 3. Lpz., Kabitzsch. (161 S., 16 Taf.) gr. 8°. 12.90 M.

Jenny, Wilhelm A. von, Germanische Frühkunst. Bremen-Bln., Angelsachsen-Verlag. (15 S., 25 Taf.) 4°. 5.50 M.

Kandyba, O., Schipenitz. Kunst u. Geräte eines neolith. Dorfes. Bücher zur Ur- u. Frühgesch. Bd. 5. Wien, Schroll; Lpz., Keller. (156 S., mehr. Taf.) 24 M.

Kohl-Larsen, L. u. M., Felsmalereien in Innerafrika. Ein Bilderwerk gesch. u. vorgesch. Kunst. Stuttgart, Strecker & Schröder. (33 S., 32 Taf. 3 Kt.) 4°. 15 M.

Paulsen, Lotte, Phantasievorgänge bei der Deutung sinnarmer Farbkomplexe. (Mit 12 farbigen Abbildungen auf 1 Tafel.) In: Archiv f. d. gesamte Psychologie, Bd. 99, S. 1—79.

Pfeiffer, Erich, Über den Einfluß von Helligkeit u. Farbigkeit auf die Streckenteilung. (Diss. Greifswald.) In: Archiv f. d. gesamte Psychologie, Bd. 98, S. 51—72.

v. Scheltema, F. Adama, Zur Deutung der Kunst unserer Vorzeit. In: Dt. Vierteljahrsschr. für Literaturwiss. u. Geistesgesch., Bd. XV, S. 143—166.

Schürmann, Wilhelm, Farbspielfeld-Charaktere. (Diss. Münster.) (VIII, 98 S., mit Fig., 1 Bl. mit aufgekl. Abb.) 8°.

Winkler, H. A., Völker u. Völkerbewegungen im vorgeschichtl. Oberägypten im Lichte neuer Felsbilderfunde. Stuttgart, Kohlhammer. (35 S., 20 Bl. Abb., 1 Kt.) 6 M.

Wirth, Wilhelm, Die Zeitverhältnisse bei schnellem rechtshändigem Taktieren mit u. ohne Nebenaufgabe der Rhythmisierung. In: Archiv f. die gesamte Psychologie, Bd. 98, S. 245—278.

b) Kunst und Künste

Bartholomé, H., Ovid u. die antike Kunst. (Diss. Münster 1936.) (VIII, 92 S.) 8°.

Hartlaub, G. F., Das Problem der Vergleichbarkeit. Vorbemerkungen zu einer vergleichenden Stilgeschichte von Musik u. bildender Kunst. In: Zeitschrift für Ästhetik, Bd. 31, S. 209—224.

Klopfer, Paul, Bauwerk als Bildwerk. Versuch einer Parallelsetzung von Baukunst und Bildnerei. In: Zeitschrift für Ästhetik, Bd. 31, S. 98—116.

Lämke, Dora, Mittelalterl. Tierfabeln u. ihre Beziehungen zur bildenden Kunst in Deutschland. Greifswald, Bamberg. (112 S.) gr. 8° = Deutsches Werden. H. 14. 3.60 M. (Diss. Greifswald.)

Möller, Julius, Die romantische Landschaft bei Walter Scott. (Diss. Münster 1936.) (VIII, 97 S.) 8°.

Müller, Heinz Wolfgang, Das Musikalische in der Dichtung Lermontows. (Tübingen, Phil. Diss.) Frankf. a. M., Enz & Rudolph. (75 S.) 8°.

Müller, Richard, Dichtung u. bildende Kunst im Zeitalter des dt. Barock. Wege z. Dichtung. Bd. 28. Frauenfeld, Lpz., Huber. (133 S.) 2.90 M. (Diss. Zürich.)

Parente, Alfredo, La musica e le arti. Problemi di estetica. Bari 1936. Laterza.

Wehle, Gerhard F., Wie die deutsche Dichtung Musik u. Musiker karikiert. In: Zeitschrift für Musik, 104. Jg., 1. Halbjahr, H. 2, S. 124—177.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0353
gefördert durch die DFG

3. Zeitkünste

a) Tonkunst

Apel, Willi, Accidentien u. Tonalität in den Musikdenkmälern des 15. u. 16. Jhs. Sammlg. musikwiss. Abh. Bd. 24. Lpz., Straßburg, Zürich, Heitz. (82 S., 7 Bl. Musikbeil.) 6 M.

Aristides Quintilianus, Von der Musik. Eingel., übers. u. erl. v. R. Schäfke. Bln., Hesse. (XII, 366 S.) 10 M.

Beckh, Hermann, Die Sprache der Tonart in der Musik von Bach bis Bruckner, mit bes. Berücks. des Wagnerschen Musikdramas. Stuttgart, Verlag Urachhaus. (235 S.) 6 M.

Berner, Alfred, Studien zur arab. Musik auf Grund der gegenwärt. Theorie u. Praxis in Ägypten. Schriftenreihe des Staatl. Inst. für d. Musikforschg. 2. (Diss. Berlin.) Lpz., Kistner & Siegel. (VI, 124 S.) 4°. 5 M.

Bontoux, G., La chanson en Angleterre au temps d'Elisabeth. Paris, Champenois. (XVII, 699 S.) 330 Fr.

Bösken, Franz, Musikgesch. der Stadt Osnabrück. Die geistl. u. weltl. Musik bis zum Beginn des 19. Jhs. Veröff. des Musikwiss. Inst. der Univ. Freiburg in der Schweiz. R. 2. H. 5. Regensburg, Pustet. (XIV, 272 S.) 8°. 6.50 M.

Brand, Friedrich, Das Wesen der Kammermusik v. Brahms. Berlin, Deutsche Brahms-Ges. (XII, 155 S.) gr. 8°. 4.75 M. (Diss. Berlin.)

Brasch, Alfred, Erich Sehlbach. Weg zur Oper. In: Zeitschrift für Musik, 104. Jahrgang, 1. Halbjahr, H. 4, S. 367—371.

Brasch, Alfred, Musik neben der Musikgeschichte. In: Zeitschrift für Musik, 104. Jahrgang, 2. Halbjahr, H. 12, S. 1331—1334.

Breidert, Fritz, Stimmigkeit u. Gliederung in der Polyphonie des Mittelalters. (Diss. Leipzig.) (129 S. mit Notenbeisp.) 8°.

Brodde, Otto, Johann Gottfried Walther (1684—1748). Leben u. Werk. Münster. Beitr. zur Musikwiss. 7. Kassel, Bärenreiter-Verl. (V, 65 S.) gr. 8°. 3 M. (Diss. Münster.)

Broel, Wilhelm, Die Durchführungsgestaltung in Beethovens Sonatensätzen. (Diss. Bonn.) (58 S.) 8°. Aus: Neues Beethoven-Jahrbuch, Jg. 7.

Brömse, P., Flöten, Schalmeien u. Sackpfeifen Südslaviens. Veröff. des Musikwiss. Inst. der Dt. Univ. in Prag. Bd. 9. Brünn, Prag, Lzp., Wien, Rohrer. (110 S., 4 Bl. Abb.) 5 M.

Bücken, E., Die Musik der Nationen. Eine Musikgesch. Kröners Taschenausg. Bd. 131. Lpz., Kröner. (X, 494 S., 15 Bl. Notenanh.) 4 M.

Burmester, Edgar, Thomas Taeglichsbeck (1799—1867) u. s. Instrumentalkompositionen. (Diss. München.) (162 S., 5 Taf.) 8°.

Caraceni, Augusto, Il jazz dalle origini ad oggi. Milano, Suvini Zerboni. (181 p.) 8°. 12 L.

Danckert, Werner, Musikwissenschaft u. Kulturkreislehre. Mödling, Anthropos. (14 S.) 4°. 1 M. Aus: Anthropos. Bd. 32, H. 1/2.

Degele, Ludwig, Die Militärmusik. Ihr Werden u. Wesen, ihre kulturelle u. nationale Bedeutung. Wolfenbüttel, Küster. (224 S.) 8°. 3.75 M.

Dräger, Hans-Heinz, Die Entwicklung des Streichbogens u. se. Anwendg. in Europa bis zum Violenbogen des 16. Jhs. Kassel, Bärenreiter-Verl. (86 S. mit Abb.) gr. 8°. 3 M. (Diss. Berlin.)

Essner, Walther, Volksmusik — Kunstmusik. In: Zeitschrift für Musik, 104. Jg., 2. Halbjahr, H. 9, S. 985—989.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0354
gefördert durch die DFG

Feininger, Laurence K., Die Frühgesch. des Kanons bis Josquin des Prez (um 1500). Emsdetten, Lechte. (65 S.) 8°. (Diss. Heidelberg.)

Frank, Johannes, Die Introitus-Kompositionen von Rogier Michael (ca. 1550 bis 1619). Bückeburg, Prinz. (141 S.) 8°. (Diss. Gießen.)

Freytag, Werner, Musikgesch. der Stadt Stettin im 18. Jh. (Diss. Greifswald.) Köslin i. Pom., Hendess. (173 S., 7 Bl., 2 Taf.) 8° = Pommernforschung. Reihe 5, H. 2.

Frommel, Gerhard, Neue Klassik in der Musik. 2 Vorträge. Darmstadt, Wittich. (43 S.) 8°. 1.40 M.

Funke, Gustav, E. T. A. Hoffmann als Musikkritiker. In: Zeitschrift für Musik, 104. Jg., 2. Halbjahr, H. 10, S. 1106—1109.

Galli, Hans, Richard Wagner u. die dt. Klassik. (Diss. Bern 1936.) (94 S.) 8°.

Gallusser, Rita, Verdis Frauengestalten. (Diss. Zürich 1936.) (116 S.) 8°.

Galpin, F. A., The music of the Sumerians. London, Cambridge, Univ. Press. (XVI, 112 S., 12 Taf.) 25 sh.

Gassmann, A. L., Zur Tonpsychologie des Schweizer Volksliedes. Zürich 1936, Hug. (141 S.) 8°. 3.30 M.; 5.50 Fr.

Georgiades, Thrasybulos, Englische Diskanttraktate aus der 1. Hälfte des 15. Jhs. Unters. zur Entwicklg. der Mehrstimmigkeit im M.A. Schriftenreihe des Musikwiss. Seminars der Univ. München. Bd. 3. (Diss. München.) München, Musikwiss. Seminar. (111 S.) 5 M.

Ghisi, F., I canti carnascialeschi nelle fonti musicali del XV e XVI secolo. Florenz, Olschki. (223 S., 8 Taf.) 40 L.

Glasenapp, Franz-Georg v., Georg Simon Löhlein (1725—1781). Sein Leben u. seine Werke, insbes. se. volkstüml. Musiklehrbücher. (Diss. Halle.) Halle, Akad. Verlag. (247 S., 2 Taf.) 5.20 M.

Goslich, Siegfried, Beiträge zur Geschichte der deutschen romantischen Oper zwischen Spohrs „Faust" u. Wagners „Lohengrin". Schriftenr. des Staatl. Inst. f. dt. Musikforsch. 1. (Diss. Berlin.) Lpz., Kistner u. Siegel. (VIII, 247 S.) 4°. 8.50 M.

Grieser, Heinz, Nomos. Ein Beitrag zur griech. Musikgesch.—Quellen u. Studien zur Gesch. u. Kultur des Altertums u. des M.A. Reihe D. H. 5. (Diss. Heidelberg.) Heidelberg, Bilabel. (73 S.) 4°. 6.70 M.

Häfner, Roland, Die Entwicklung der Spieltechnik u. der Schul- und Lehrwerke für Klavierinstrumente. (Diss. München.) Würzburg, Triltsch. (143 S.) 8° = Schriftenreihe des Musikwiss. Sem. der Univ. München. Bd. 2.

Hampel, Norbert, Deutschsprachige protestantische Kirchenmusik Schlesiens bis zum Einbruch der Monodie. (81 S.) 8°. (Diss. Breslau.)

Hausswald, G., Johann David Heinichens Instrumentalwerke. (Diss.) Wolfenbüttel-Bln., Kallmeyer. (172 S.) 4 M.

Heinitz, W., Neue Wege der Volksmusikforschung. Mit einer wiss. Einführg. in die Homogenitätslehre u. die physiologische Resonanz. Hamburg, Holler. (120, 16 S., 3 Taf.) 7 M.

Hickmann, Hans, Das Portativ. Ein Beitrag zur Gesch. der Kleinorgel. Kassel 1936, Bärenreiter-Verl. (260 S., 9 Bl. Abb.) 12 M. (Diss. Berlin.)

Illing, Carl-Heinz, Zur Technik der Magnificat-Komposition des 16. Jhs. Kieler Beiträge zur Musikwiss., hrsg. v. Fr. Blume. H. 3. Wolfenbüttel-Berlin 1936, Georg Kallmeyer. (X, 71 u. 57 S.) 8°. 4 M. (Diss. Kiel.)

Jammers, E., Germanische Elemente in erhaltenen Musikdenkmalen des 9. u. 10. Jhs. In: Deutsche Musikkultur, 1. Jg., H. 5, S. 257—266.

Jansen, Martin, Bachs Zahlensymbolik, an seinen Passionen untersucht. In: Bach-Jahrbuch, 34. Jg., S. 96—117.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0355
gefördert durch die DFG

Kinsky, G., Die Originalausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs. Ein Beitrag zur Musikbibliogr. Wien, Lpz., Zürich, Reichner. (134 S.) 9 M.

Kitson, C. H., The Elements of Musical Composition. (152 S., 179 Notenbsple.) London 1936, Oxford University Press.

Křenek, Ernst, Über neue Musik. 6 Vorlesungen zur Einführung in die theoret. Grundlagen. Wien, Ringbuchh. (108 S.) gr. 8°. 2.50 M.

Jung, Lina, Vom Geiste der indischen Musik. In: 24. Jahrb. der Schopenhauer-Ges. für 1937. Heidelberg, Carl Winter. (VIII, 226 S.)

Kölsch, Hans Friedrich, Der Impressionismus bei Debussy. (Diss. Köln.) (VI, 67 S., 1 Taf.) 8°.

Kunz, Lukas, Die Tonartenlehre des römischen Theoretikers u. Komponisten Pier Francesco Valentini. Münsterische Beitr. zur Musikwiss. H. 8. Kassel, Bärenreiter-Verlag. (X, 136 S.) gr. 8°. 5.70 M. (Diss. Münster.)

Lang, Oskar, Armin Knab. Ein Meister deutscher Liedkunst. München, C. H. Beck. (113 S.) 8°. 4 M.

Leux-Henschen, Irmgard, Biologie u. Musikwissenschaft. In: Deutsche Musikkultur, 1. Jg., H. 6, S. 329—341.

Losch, Philipp, Beethoven-Literatur 1933—36 mit einigen Nachträgen zus.gestellt. In: Neues Beethoven-Jahrbuch, 7. Jg., S. 202—222.

Maraffi, Dario, Tre prolusioni sullo svolgimento storico della musica dal' 700 al' 900, con l'aggiunta di un discorso su „Il bello nell'arte della musica." Pescia, A. Benedetti. 8°. (61 p.) 5 L.

Mariotti, Giovanni, Mendelssohn. Roma, Edizioni latine. 16°. (228 p.) 12 L.

Marquardt, H., Die Stuttgarter Chorbücher, unter bes. Behandlung der Messen. Studien zum erhaltenen Teil des Notenbestandes der württemberg. Hofkapelle des 16. Jhs. (Diss. Tübingen.) (82 S.)

Matthay, Tobias, On colouring as distinct from tone-inflection. A lecture. London, Oxford University Press. (32 pp. mit Notenbspl.) 2 sh.

Moser, Hans Joachim, Das deutsche Lied seit Mozart. Bd. 1. (368 S., mit 14 Bildtaf.); Bd. 2. (185 S.) Bln. u. Zürich, Atlantis-Verl. gr. 8°. Lw. 11.50 M.

Munter, Friedrich, Hans von Bülow u. Beethoven. In: Neues Beethoven-Jahrbuch, 7. Jg. S. 131—154.

Neudenberger, Lucia, Die Variationstechnik d. Virginalisten im Fitzwilliam Virginal Book. (Diss. Bln.) (86 S.) 8°.

Obreschkoff, Christo, Das bulgarische Volkslied. Berner Veröff. zur Musikforsch. H. 9. (Diss. Bern.) Lpz., Haupt. (106 S.) 3 M.; 4.80 Fr.

Pessenlehner, Robert, Vom Wesen der deutschen Musik. Regensburg, Bosse. (193 S.) kl. 8° = Von dt. Musik Bd. 53/54. 1.80 M.

Pfäfflin, Clara, Pietro Nardini, s. Werke u. s. Leben. Ein Beitr. zur Erforschung vorklass. Instrumentalmusik. Wolfenbüttel 1936, Kallmeyer. (96, XX S.) 8°. 3 M.

Pfleger, M. C., Untersuchungen am dt. geistlichen Lied des 13. bis 16. Jh. Ein Beitrag zur Melodiengesch. des M.A. (Diss. Bln.) (91 S., 1 Taf.) 8°.

Prod'homme, J. B., Les sonates pour piano de Beethoven (1782—1823). Paris, Delagrave. (296 S.) 20 Fr.

Riemer, Otto, Musik u. Musiker in Magdeburg. Ein geschichtl. Überblick über Magdeburgs Beitrag zur dt. Musik. Magdeburg, Baensch. 8° u. 20×27 cm. (83 S., 7 Bl. Abb.) = Magdeburger Kultur- u. Wirtschaftsleben. Nr. 14. 2.30 M.

Roeseling, Kaspar, Liturgie u. Formproblem in der neuen Kirchenmusik. In: Musica sacra, 67. Jg., S. 111—114.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0356
gefördert durch die DFG

Roeseling, Kaspar, Der gregorianische Choral u. die neue Kirchenmusik. In: Musica sacra, 67. Jg., S. 170—180.

Roy, H. L., Problems of Hindustani music. London, Luzac. (151 S.) 4 sh.

Rüdiger, Theodor, Die Entwicklung der deutschen Volksmusik vom Jahre 1850 bis 1935. H. 2. Weimar 1936. (39 S.) 8° = Musik u. Gegenwart. Folge 2. 1 M.

Sapori, Francesco, Storia dell'arte e tutela del patrimonio artistico nell'Italia fascista. Roma, Novissima. (43 p.) 16°. 5 L.

Scheidt, Samuel. Festschrift aus Anlaß des 350. Geburtstages 1587—1937. Wolfenbüttel u. Bln., Kallmeyer. (52 S., 3 Bl. Abb.) gr. 8°. 1.50 M.

Schellenberg, Ernst Ludwig, Friedrich Nietzsche als Komponist. In: Zeitschrift für Musik, 2. Halbjahr, H. 10, S. 1094—1100, 104. Jg.

Schering, Arnold, Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik. Studien u. Wege zu ihrer Erk. Veröff. der Neuen Bachges. Vereinsj. 36, 2. Lpz. 1936, Breitkopf u. Härtel. (VI, 206 S., 8 Bl. Abb.) 7.50 M.

Festschrift Arnold Schering. Zum 60. Geburtstag. Hrsg. v. H. Osthoff, W. Serauky, A. Adrio. Berlin, Glas. (VII, 274 S.) 18 M.

Schmidt, Peter, Theophil Forchhammer, ein unbekannter Meister des 19. Jhs. Ein Beitrag zur Gesch. der liturg. Orgelmusik. Kiel, Mühlau. (106 S., 2 Taf.) 8°. 3.50 M. (Diss. Kiel.)

Schnapper, E., Die Gesänge des jungen Schubert vor dem Durchbruch des romantischen Liedprinzipes. Berner Veröff. zur Musikforsch. H. 10. Bern, Lpz., Haupt. (168 S.) 4.80 M.

Schneider, Thekla, Die Orgelbauerfamilie Compenius. (Diss. Berlin.) (70 S.) 4°. Aus: Archiv f. Musikforschung. Jg. 2, H. 2.

Schweickert, Karl, Die Musikpflege am Hofe des Kurfürsten v. Mainz im 17. u. 18. Jh. Beitr. zur Gesch. der Stadt Mainz. Bd. 11. Mainz, Wilckens. (X, 139 S., 4 Taf.) 4°. 6 M. (Diss. Heidelberg.)

Serauky, Walter, Arnold Schering. In: Zeitschrift für Musik, 104. Jg., 1. Halbjahr, H. 4, S. 371—374.

Smend, Friedrich, Bachs h-moll-Messe. Entstehung, Überlieferung, Bedeutung. In: Bach-Jahrbuch, 34. Jg., S. 1—58.

Söhngen, Oskar, Die neue Kirchenmusik. Wandlungen u. Entscheidungen. Bln., Eckart-Verl. (43 S.) 8°. 1 M.

Stahl, Wilhelm, Dietrich Buxtehude. Kassel, Bärenreiter-Verl. (56 S., 12 Abb.) 8°. 1.80 M.

Stahl, Wilhelm, Die Lübecker Abendmusiken im 17. u. 18. Jh. Festschrift zum dt. Buxtehude-Fest, Lübeck 1937. (64 S., 4 Bl. Abb.) gr. 8°. Aus: Zeitschr. des Vereins f. Lübeckische Gesch. u. Altertumskunde. Bd. 29, H. 1. 1.50 M.

Stefan, Paul, Die Zauberflöte. Herkunft, Bedeutung, Geheimnis. Wien, Lpz., Zürich, Reichner. (127 S. m. Abb.) gr. 8°. Kart. 3 M., Lw. 4 M.

Stein, Fritz, Musikkultur u. Musikerziehung. Gedanken u. Erfahrungen aus dem Bereich einer Hochschule für Musik. In: Deutsche Musikkultur, 1. Jg., H. 1, S. 18—24.

Stephan, Wolfgang, Die burgundisch-niederl. Motette zur Zeit Ockeghems = Heidelberger Studien zur Musikwiss. 6. Kassel, Bärenreiter-Verl. (115 S.) 4°. 5 M. (Diss. Heidelberg.)

Thiele, Eugen, Die Chorfugen Johann Sebastian Bachs. Berner Veröff. zur Musikforschg. H. 8. Bern 1936, Haupt. (223 S.) 8°. 4.50 M.; 7.50 Fr.

Treiber, Fritz, Die thüringisch-sächsische Kirchenkantate zur Zeit des jungen Joh. Seb. Bach (etwa 1700—1723). (Diss. Heidelberg.) (31 S.) 4°. Aus: Archiv f. Musikforschung. 2, 1.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0357
gefördert durch die DFG

Uhl, Lotte, Alberus u. die Musik. Eine volkskundl. Unters. = Gießener Beiträge zur dt. Philol. 47. (Diss. Gießen.) Gießen, v. Münchow. (79 S.) 8°. 3.20 M.

Vetter, Walther, Der Glucksche Klassizismus u. die Gegenwart. In: Deutsche Musikkultur, 1. Jg., H. 5, S. 271—282.

Voll, Wolfgang, Daniel Friderici. Sein Leben u. geistl. Schaffen. Ein Beitr. zur evang. Kirchenmusik des Frühbarock. = Niederdt. Musik. H. 1. Hannover 1936, Nagel. (161 S., 14 S. Notenbeil.) 3.80 M. (Diss. Rostock.)

Voss, Otto, Die sächsische Orgelmusik in der 2. Hälfte des 17. Jhs. (Berlin, Phil. Diss. 1936.) (99 S.) 8°.

Wagner, Hans Joachim, Die Orgelmusik in Thüringen in der Zeit zw. 1830 u. 1860. Ein Beitr. zur Gesch. der Orgelmusik des 19. Jhs. (Diss. Berlin.) Berlin, Triltsch u. Huther. (126 S.) 8°.

Wilzin, Leo, Musikstatistik. Logik u. Methodik gesellschaftsstatist. Musikforschg. = Schr. d. Inst. f. Statistik insbes. d. Minderheitsvölker an der Univ. Wien. Reihe C. Nr. 1. Wien, Deuticke. (119 S.) 4 M. (Wien, Jur. Diss.)

Wittmann, Gertraud, Das klavierbegleitete Sololied Karl Friedrich Zelters. (Diss. Gießen 1936.) Berlin, Triltsch u. Huther. (108 S.) 8°.

Wolff, Hellmuth Christian, Die venezianische Oper in der 2. Hälfte des 17. Jhs. Theater u. Drama. 7. Berlin, Elsner. (235 S., mehr. Taf., 28 Bl.) gr. 8°. 6 M.

Zingerle, Hans, Zur Entwicklung der Melodik v. Bach bis Mozart. Die musikal. Interpunktion. (Diss. Innsbruck.) Baden bei Wien, Lpz., Brünn, Rohrer. (51 S., 31 S. Notenbeisp.) 4.50 M.

b) Bühnenkunst

Adrian, Karl, u. Schmidt, Leopold, Geistliches Volksschauspiel im Lande Salzburg. Texte u. Arbeiten zur rel. Volkskunde, hrsg. v. Hanns Koren, Bd. 2. Salzburg, Lpz., Ant. Pustet. (344 S.) 7 M.

Aikin-Sneath, Betsy, Comedy in Germany in the first half of the 18th c. = Oxford studies in modern Languages and Literature. General editor: H. G. Fiedler. Oxford, Clarendon Press; London, H. Milford, 1936. (122 S.) 8°. 7/6 sh.

Bach, Rudolf, Die Frau als Schauspielerin. Tübingen, R. Wunderlich. (109 S. mit Abb.) 8°. Lw. 5.50 M.

Beaujard, A., Le théâtre comique des Japonais. Paris, Maisonneuve. (190 S.) 25 Fr.

Brix, Gertraud, Wesen, Gestaltung u. Wert der jugendlichen Laienspielbewegung in den Jahren der Wirrnis von 1918—1933. (Diss. Rostock.) (89 S.) 8° = Rostocker Studien. H. 1.

Bulle, Heinrich, Das Theater zu Sparta. Mit 4 Anh.: 1. Holzskenai u. Musikbühne. 2. Geleisebahnen im Altertum. 3. Exostra u. Ekkyklema. 4. Hellenistische Satyrspiele. Sitz.-Ber. der Bayer. Akad. d. Wiss., Philol.-hist.Abt. Jg. 1937. H. 5. München, Beck. (114 S., 7 Taf.) 7.50 M.

Coppola, Goffredo, Il teatro di Aristofane. Vol. I. Bologna, N. Zanichelli. 1936. (p. XII, 126.) 8°. 30 L.

Damiani, Enrico, Il senso del teatro pirandelliano. Roma. (59 p.) 16°. 5 L.

Deubner, Ludw., Kult u. Spiel im alten Olympia. Lpz. 1936, Keller. (31 S., ill.) 1.50 M.

Durian, H., Jocza Savits u. die Münchener Shakespearebühne. Die Schaubühne. Bd. 19. (Diss.) Emsdetten, Lechte. (132 S., 1 Bl. Abb.) 4.50 M.

Eichler, Fritz, Das Wesen des Handpuppen- u. Marionettenspiels. Emsdetten, Lechte. (49 S.) gr. 8° = Die Schaubühne. Bd. 17. 3 M. (Diss. München.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0358
gefördert durch die DFG

Elderkin, G. W., A Dionysiac personification in comedy and art. In: American Journal of Archaeology. Bd. 40. S. 448 ff.

Farnsworth Smith, D., Plays about the theatre in England from "The Rehearsal" in 1671 to the Licensing Act in 1737. N.Y., London 1936. Oxford Univ. Press. (XXII, 284 S.) 4 $.

Fiechter, E. R., Das Theater in Eretria. Antike griech. Theaterbauten. H. 8. Stuttgart, Kohlhammer. (43 S., 9 Taf.) 4°. 7.50 M.

Flasdieck, H. M., Harlekin. German. Mythos in roman. Wandlung. Halle, Niemeyer. (116 S.) 5 M.

Foschini, A., Il teatro di Ibsen. Neapel 1936, Libr. scientif. ed industr. (271 S.) 15 L.

Franke, Gero, Mittel zur Darstellung des Übersinnlichen auf der Bühne, nachgewiesen an Aufführungen des Goetheschen Faust I. (Diss. Greifswald.) Würzburg 1936, Triltsch. (78 S.) 8°.

Friess, Hermann, Theaterzensur, Theaterpolizei u. Kampf um das Volksspiel in Bayern zur Zeit der Aufklärung. Regensburg, Schiele. (350 S.) 8°. (Diss. München.)

Gregor, J., Die Masken der Erde. München 1936, Piper. (33 S., 91 Taf.) 4°. 75 M.

Gregor, Joseph, Das spanische Welttheater. Weltanschauung, Politik u. Kunst im Zeitalter der Habsburger. Wien, Lpz., Zürich, Reichner. (536 S., 33 Bl. Abb. u. Taf.) 8°. 8.50 M.

Harbage, A., Cavalier Drama. An Historical and Critical Supplement to the Study of the Elizabethan and Restoration Stage. Modern Language Association of America. 1936. (312 pp.) 8°. 11 sh. 6 d.

Hartl, Eduard, Das Drama des Mittelalters. Sein Wesen u. sein Werden. Osterfeiern. Mit Einleitungen u. Anmerkungen auf Grund der Handschriften hrsg. Lpz., Reclam. (266 S., 1 Taf.) 8° = Deutsche Literatur. Reihe Drama des Mittelalters. Bd. 1. 7.50 M.; Lw. 9 M.

Herrmann, Burkhard, War Shakespeare ein Schauspieler? Würzburg, Triltsch. (12 S.) 8°. 1 M.

Horch, Franz, Paula Wessely, Weg einer Wienerin. (Mit 155 Abb.) Wien, Lpz., Olten, Frick. (82 S., 106 S. Abb.) gr. 8°. 4.50 M.

Kelly, J. A., German visitors of English theatres in the 18th cent. Princeton 1936, Princeton Press. 2 $.

Kapp, Julius, Gesch. der Staatsoper Berlin. Berlin, M. Hesse. (251 S., 500 Abb.) 4°. Lw. 15 M.

Klaiber, Joachim, Die Aktform im Drama u. auf dem Theater. Ein Beitr. zur dt. Theatergesch. des 19. Jhs. (Diss. Freiburg i. Br. 1936.) (VI, 291 S.) 8° = Theater u. Drama. Bd. 6.

Kliewer, Erwin, A. W. Iffland. Ein Wegbereiter in der dt. Schauspielkunst. German. Studien. H. 195. Bln., Ebering. (188 S.) gr. 8°. 7.80 M. (Diss. Danzig.)

Knights, L. C., Drama and society in the age of Jonson. London, Chatto. (XII, 347 S.) 12/6 sh.

Lo Gatto, E., Il teatro russo. Mailand, Treves. (351 S.) 15 L.

Lürgen, Bernd, Chronik des Theaters in Altenburg. Lpz., Max Beck. (154 S. mit Abb.) gr. 8°. Pp. 6.50 M.

Mämpel, Arthur, Das Dortmunder Theater. Materialien zu einer Gesch. des Bühnenlebens in der Stadt Dortmund von seinen Anfängen bis zur Gegenwart. Tl. 2. Studenten, Fahrende u. Schauspielergesellschaften (1600—1837). (103 S.) 8°. 2.50 M. Dortmund, Selbstverlag.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0359
gefördert durch die DFG

Milleker, Felix, Gesch. des deutschen Theaters im Banat. Wrschatz, J. E. Kirchner. (66 S.) 8°. 40 Dinar.

Musenides, Takis, Aischylos u. sein Theater. Die Bühnenkunst der Antike. 1. Berlin, Elsner. (156 S.) gr. 8°. 6 M.

Nestroy, Johann, Gesammelte Briefe. 1831—1862. Nestroy und seine Bühne im Jahre 1848. Hrsg. v. Fritz Brukner. Wien, Wallishausser. (141 S., 8 Bildbeil.) 8°. 2.70 M.; Lw. 3.75 M.

Petsch, Robert, Drama u. Theater. III. In: Dt. Vierteljahrsschr. für Literaturwiss. u. Geistesgesch. Bd. XV, Referatenheft, S. 69—88.

Petzold, Heinz, Das französische Jesus-Christus-Drama nach dem Verfall der mittelalterl. Mysterienspiele (1539—1936). (Diss. Lpz.) Dresden, Dittert. (251 S.) 8°.

Piper, Maria, Das japanische Theater. Ein Spiegelbild des Volkes. Frankfurt a. M., Societäts-Verlag. (285 S.) 8°. 8.50 M.

Pocorobba, Angelo, Carlo Goldoni e la riforma del teatro comico italiano. Aquila. 8°. p. 34.

Rostosky, L., Spielgestaltung im Volksspiel. Lpz., Glaser. (63 S. m. Abb.) 8°. 2 M.

Rudloff-Hille, Gertrud, Die Bayreuther Hofbühne im 17. u. 18. Jh. (74 S., 8 Taf.) gr. 8°. Aus: Archiv f. Gesch. u. Altertumskunde v. Oberfranken, 1936.

Satori-Neumann, Bruno Th., Dreihundert Jahre berufsständisches Theater in Elbing. Die Gesch. einer ostdeutschen Provinzialbühne. Nach den Quellen dargest. Bd. 1: 1605—1846. Danzig 1936. (333 S., mehr. Taf.) 4° = Quellen u. Darstellungen zur Gesch. Westpreußens. 20. 9 M.; geb. 10.50 M.

Schimmrich, Richard, Das Hohnsteiner Handpuppenspiel. (Mit 32 Bildern.) Jena, Diederichs. (22 S., 16 Bl. Abb.) 4°. 2.40 M.

Siaud, S., La Comédie-Française, son histoire, son statut. Paris, Libr. génér. de droit et de jurisprudence. (VIII, 272 S.) 30 Fr.

Söhngen, Siegfried, Französisches Theater in Berlin im 19. Jh. Berlin. (248 S., 14 Abb.) 8° = Schriften der Ges. f. Theatergesch. Bd. 49.

Stein, Irmgard von, Wir vom Fronttheater. Bln., Scherl. (140 S.) 8°. Lw. 2.20 M.

Taylor, F. A., The Theatre of Alexandre Dumas, Fils. London, Oxford University Press. (218 pp.) 12 sh. 6 d.

Wahle, Werner, Richard Wagners szenische Visionen u. ihre Ausführung im Bühnenbild. Ein Beitrag zur Problematik des Wagnerstils. Zeulenroda, Sporn. (127 S., 5 Taf.) 8°. (Diss. München.)

Winkler, Emil, Zur Gesch. des Begriffs „Comédie" in Frankreich. S.-B. der Heidelberger Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Kl., Jg. 1937/38. Abh. 1. Heidelberg, Winter. (31 S.) 1.60 M.

Ziegler, Karl, Das volksdeutsche Laienspiel. (48 S.) 8°. (Diss. Erlangen.)

c) Rundfunk

Bartels, Wolfgang von, Oper im Funk. In: Zeitschrift für Musik, 104. Jg., 1. Halbjahr, H. 4, S. 389—394.

Gehly, Paul Heinrich, Deutsche Meister der Musik im Rundfunk. Ein kl. Handbuch f. Musikfreunde. Mit einem Vorw. über das Rundfunkhören u. einer Übersicht über die Musikgattungen im Rundfunk. Köln, Tonger. (73 S.) kl. 8°. 1.50 M.

Wolff, Heinz, Rundfunk u. Volk. In: Volksspiegel, 4. Jg., H. 1, S. 18—22.

d) Film

Abel, Viktor, Wie schreibt man einen Film? Anleitung zur Herstellung v. Filmmanuskripten. Wien, Sensen-Verl. (127 S.) 8°. 2.90 M.; Lw. 3.50 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0360
gefördert durch die DFG

Barth, Elisabeth, Die Urheberschaft am Filmwerk. (Diss. Köln.) (52 S.) 8°.

Böttcher, Ilse, Film u. Tageszeitung. Vergleich ihrer Struktur u. Wirkungsmöglichkeit. (Diss. Lpz.) (V, 86 S.) 8° = Wesen u. Wirken der Publizistik. Bd. 9.

Groll, Gunter, Film, die unentdeckte Kunst. Mit einem Geleitw. von Mathias Wiemann. München, C. H. Beck. (XIV, 134 S.) gr. 8°. 3.60 M. (Diss. München u. d. T.: Das Gesetz des Films.)

Hamann, Edith, Lilian Harvey. Ein Leben f. den Film. Bln., Wendt. (47 S. mit Abb.) kl. 8°. —.95 M.

Messter, Oskar, Mein Weg mit dem Film. Hrsg. im Auftr. der dt. kinotechn. Ges. Bln. 1936, M. Hesse. (VIII, 150 S. mit 158 Abb.) gr. 8°. Lw. 9 M.

Nowak, Karl Jos., Wie komme ich zum Film? Was muß ich vom Film wissen? Antworten auf Fragen, die den Film betreffen. Wien 1936. (87 S.) kl. 8°. —.60 M.

Sattig, Ewald, Die deutsche Filmpresse. Breslau, Bremer u. Minuth. (98 S.) 8°. (Diss. Lpz.)

Volz, Robert, Clark Gable. Eine amerikan. Filmlaufbahn. Bln., Wendt. (48 S. mit Abb.) kl. 8°. —.95 M.

Volz, Robert, Shirley Temple. Ein Kind geht zum Film. Bln., Wendt. (46 S. mit Abb.) kl. 8°. —.95 M.

e) Tanz

Enkelmann, S., Tänzer unserer Zeit. Einf. v. Harald Kreutzberg. München, Piper. (17 Bl., 76 Taf.) 4°. 6.50 M.; 7.80 M.

Hasting, Hanns, Gluck u. der künstlerische Tanz unserer Zeit. In: Zeitschrift für Musik, 104. Jg., 2. Halbjahr, H. 11, S. 1209—1213.

Speck, F. G., Oklahama Delaware ceremonies, feasts and dances. American. Philos. Soc. Mem. 7. Philadelphia, Pennsylvania Univ. Press; London, Oxford Univ. Press. (161 S.) 9 sh.

Wolfram, Richard, Deutsche Volkstänze. Lpz., Bibliograph. Institut. (40 S., 20 Bl. Abb.) kl. 8°. Pp. —.90 M.

4. Wortkunst

a) Theorie

Ahrens, Ernst, Gnomen in griechischer Dichtung. Homer, Hesiod, Aeschylus. Würzburg, Triltsch. (158 S.) 8°. 4 M. (Halle, Phil. Diss.)

Allen, B. Sprague, Tides in English Taste, 1619—1800. A Background for the Study of Literature. Harvard University Press. 2 vols. (578 pp., 80 Taf.) 8°. 34 sh.

Ammermann, Elfriede, Die schottische Zauberballade. Versuch der Analyse einer Gruppe v. Märchenballaden aus Prof. Child's Sammlung: The English and Scottish Popular Ballads. (Diss. Marburg.) (XII, 98 S., 2 Tab.) 8°.

Anholt, S., Die sogenannten Spervogelsprüche u. ihre Stellung in der älteren Spruchdichtung. Amsterdam, Paris. (XI, 165 S.) 2.90 fl.

Appel, H., Die Wechselbalgsage. (Diss. Heidelberg.) 84 S.

Arrighi, P., La poésie vériste en Italie. Paris, Boivin. (248 S.) 40 Fr.

Arrighi, P., Le vérisme dans la prose narrative italienne. Paris, Boivin. (602 S.) 80 Fr.

Axhausen, Käte, Die Theorien über den Ursprung der provenzalischen Lyrik. (Diss. Marburg.) (XII, 81 S.) 8°.

Behr, Hildegard, Zeit-Lyrik Rückerts 1848—1866. Nach dem unveröff., hs. benutzten Nachlaß. Greifswald, Bamberg. (194 S.) gr. 8° = Deutsches Werden. H. 9. 4.80 M. (Greifswald, Phil. Diss.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0361
gefördert durch die DFG

Beinlich, Alexander, Kindheit u. Kindesseele in der deutschen Dichtung um 1900. (Diss. Breslau.) (VI, 130 S.) gr. 8° = Sprache u. Kultur der germ. u. roman. Völker. B. Bd. 23. 4.20 M.

Bertallot, Hans-Werner, Der Sinn des Orpheus-Symbols in Rilkes „Sonetten an Orpheus". In: Dt. Vierteljahrsschr. für Literaturwiss. u. Geistesgesch. Bd. XV, S. 124—142.

Bertaux, P., Le lyrisme mythique de Hölderlin. Paris 1936, Hachette. 15 Fr.

Bertelt, Elfriede, Gewandschilderungen in der erzählenden höfischen Dichtung des 12. u. 13. Jhs. (Münster, Phil. Diss.) Emsdetten i. W. 1936.

Betz, Irene, Der Tod in der dt. Dichtung des Impressionismus. (Diss. Tübingen.) Würzburg, Triltsch. (173 S.) 8°. 4 M.

Bieler, Ludwig, Antigones Schuld im Urteil der neueren Sophoklesforschung. Ein Vortrag. Mit einem stilist. Nachwort in eigener Sache. Wien, Höfels. (18 S.) gr. 8°. 1.20 M.

Bigongiari, P., L'elaborazione della lirica leopardiana. Florenz, Le Monnier. (84 S.) 12 L.

Biondolillo, Francesco, Dante creatore del dolce stil novo. Palermo, Trimarchi. (p. 43) 8°. 10 L. Saggi e studi critici, n. 11.

Birch, Elna, Der biographische Roman in der neuen deutschen Dichtung. (Heidelberg, Phil. Diss.) Brinkum-Bremen 1936, Hillje. (51 S.) 8°.

Biscardo, Roberto, Studi di letteratura tedesca. Napoli, A. Morano. (214 p.) 8°. 10 L.

Bischoff, Heinrich, Gnomen Pindars. Interpretationen. (125 Bl. gez.) 4°. (Halle, Phil. Hab.-Schr. 1936.)

Bodensohn, Anneliese, Ludwig Tiecks „Kaiser Oktavian" als romantische Dichtung. Frankfurt a. M., Diesterweg. (96 S.) 8°. Frankfurter Quellen u. Forschungen zur germ. u. rom. Philol. H. 20. (Diss. Frankfurt.)

Bodensohn, Heinz, Die Festschilderungen in der mittelhochdeutschen Dichtung. Münster 1936, Aschendorff. (104 S.) gr. 8° = Forschungen zur dt. Sprache u. Dichtung. H. 9. (Diss. Frankfurt.) 3.90 M.

Böhme, Robert, Das Prooimion. Eine Form sakraler Dichtung der Griechen. Bausteine zur Volkskunde u. Rel.wiss. H. 15. Bühl, Konkordia. (88 S.) 8°. 4 M. (Diss. Heidelberg.)

Boriello, A., La visione della morte in Giacomo Leopardi. Neapel 1936, Guida. (140 S.) 6 L.

Brauer, W., Gesch. des Prosabegriffs v. Gottsched bis zum Jungen Deutschland. Frankfurter Quellen u. Forschungen zur germ. u. roman. Philol. H. 18. Frankfurt a. M., Diesterweg. (VIII, 161 S.) 5 M.

Buchner, M. L., A contribution to the study of the descriptive technique of J.-J. Rousseau. Baltimore, Johns Hopkins Univ. Press; London, Oxford Univ. Press. (184 S.) 6 sh. = Studies in Romance Literatures and Languages. Vol. 30.

Bühler, Willi, Die „erlebte Rede" im englischen Roman. Ihre Vorstufen u. ihre Ausbildung im Werke Jane Austens. (Diss. Bern 1936.) Zürich u. Lpz., Niehans. (183 S.) gr. 8° = Schweizer anglist. Arbeiten. Bd. 4. 4.10 M.

Busch, Gerda, Untersuchungen zum Wesen der τύχη in den Tragödien des Euripides. (Diss. Heidelberg.) (72 S.) 8°.

Bush, D., Mythology and the romantic tradition in English poetry. London, Oxford Univ. Press. (645 S.) 21 sh. = Studies in English. Vol. 18.

Butt, John, Pope's taste in Shakespeare. London 1936, Oxford Univ. Press. (22 S.) 8°.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0362
gefördert durch die DFG

Cämmerer, Heinrich, R. M. Rilkes Duineser Elegien. Deutg. der Dichtung. Stuttgart, Metzler. (VII, 151 S.) 4.50 M.

Cesareo, Emanuele, Il Panegirico nella poesia latina. Palermo 1936, presso l'autore. (IV, 126 S. m. 24 S. Anhg.) 8°. 60 L.

Clemen, Eberhard, Der Stil der Kunstprosa bei Paul Ernst. (Greifswald, Phil. Diss.) Greifswald 1936, Adler. (XII, 110 S.) 8°.

Cornioley, Hans, Über den sprachl. Vergleich. Mit Beisp. aus Gotthelfs „Kurt von Koppigen". Nach einem Vortrag. Bern, Lang. (26 S.) 8°. 1 Fr.

Cosmo, U., L'ultima ascesa. Introd. alla lettura del Paradiso. Bibl. di cultura moderna. 292. Bari 1936, Laterza. (428 S.) 25 L.

Cremer, Hans, Die Bildergeschichten Wilhelm Buschs. Düsseldorf, Nolte. (V, 92 S.) 8°. 2.80 M. (Diss. München.)

Cross, S. H., and Simmons, E. J., Centennial essays for Pushkin. Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press; London, Oxford Univ. Press. (220 S.) 10/6 sh.

Cysarz, H., Vor- u. Frühbarock. Hrsg. Dt. Lit., Reihe Barock: Barocklyrik. Bd. 1. Lpz., Reclam. (278 S., 1 Taf.) 7.50 M.

Cysarz, H., Hoch- u. Spätbarock. Hrsg. Dt. Lit., Reihe Barock: Barocklyrik. Bd. 2. Lpz., Reclam. (305 S., 1 Taf.) 7.50 M.

Dutoit, Ernest (St. Michel, Fribourg/Suisse), Le thème de l'adynaton dans la poésie antique. Paris 1936, Les Belles Lettres. (XIV, 177 S.) 8°. 30 Fr.

Duttle, Martha, Rückerts Verskunst. (Diss. Tübingen 1936.) Würzburg, Triltsch. (VII, 68 S.) 8°. 2 M.

Eberhard, W., Typen chinesischer Volksmärchen. FF-Communications. Vol. 50, 1. Helsingfors, Acad. scient. Fennica. (437 S.) 140 Fmk.

Fassnacht, Max, Die drei Wahrheiten in der Volksdichtung. Eine vergleichende Untersuchung. = Bausteine zur Volkskunde und Religionswiss. H. 16. Bühl, Konkordia. (74 S.) 8°. 2.50 M. (Diss. Heidelberg.)

Favez, Ch., La consolation latine chrétienne. Paris, Vrin. (190 S.) 30 Fr.

Finney, C. L., The Evolution of Keats's Poetry. 2 vols. (834 pp., 8 Taf.) 8°. Harvard University Press, 1936. 42 sh.

Fornelli, Guido, L'elemento epico nei poemi romanzeschi inglesi. Livorno, tip. della R. Accademia Navale. (51 p.) 8°.

Fricke, Gerhard, Göttinger Hain u. Göttinger Ballade. Festrede zum 200jähr. Jub. der Univ. Göttingen. Göttingen, Calvör. (24 S.) 8°. —.80 M.

Grünebaum, Gustav v., Die Wirklichkeitswerte der früharab. Dichtung. Wiener Zeitschr. f. die Kunde des Morgenlandes. Beih. 3. Wien, Orient. Inst. der Univ. (264 S.) 8°. 12 M.

Grüssen, L., Die deutsche Zeitschrift als Ausdrucksmittel der Literaturströmungen. Deutung des Werdens der dt. Literaturzeitschrift vom Humanismus bis zum dt. Idealismus. (128 S.) gr. 8°. 2 M.

Härke, Gudrun, Studien zur Exkurstechnik im römischen Lehrgedicht (Lukrez u. Vergil). Mit einem Anh. über Manilius. (Diss. Freiburg.) Würzburg 1936, Triltsch. (68 S.) 8°.

Hitz, M. F., Die Redekunst in Bourdaloues Predigt. (Diss. München.) (138 S.)

Hollmérus, Ragnar, Studier över allitterationen i Eddan. Helsingfors 1936. (VI, 179 S.) 8°. 30 Fmk.

Hövelmann, Werner, Die Eingangsformel in germanischer Dichtung. (Diss. Bonn 1936.) (VII, 83 S.) 8°.

Jansen, Erika, Ahnung u. Gegenwart im Werke Eichendorffs. Gießener Beitr. z. dt. Philol. 54. Gießen, v. Münchow. (118 S.) gr. 8°. 5.50 M. (Diss. Gießen.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0363
gefördert durch die DFG

Kampe, Konrad, Hebbels Balladen. (Diss. Hbg.) Hamburg, Evert. (69 S.) 8°. 3.80 M.

Kany, C. E., The beginnings of the epistolary novel and France, Italy and Spain. Berkeley, California Univ. Press; London, Cambridge Univ. Press. (158 S.) 7 sh.

Kasel, Kurt W., Über Rilkes „Neue Gedichte". In: Zeitschrift für Ästhetik, Bd. 31, S. 143—158.

Kimmich, Anne, Kritische Auseinandersetzung mit dem Begriff „Neuromantik" in der Literaturgeschichtsschreibung. (Diss. Tübingen 1936.) (145 S.) 8°.

Kindermann, Heinz, Dichtung u. Volkheit. Grundzüge einer neuen Literaturwissenschaft. Bln., Junker u. Dünnhaupt. (IX, 95 S.) 3.50 M.

Kleemann, Elisabeth, Die Entwicklung des Schicksalsbegriffs in der dt. Klassik u. Romantik. (Diss. Heidelberg.) (175 S.) 8°.

Lachmann, Eduard, Hölderlins Hymnen in freien Strophen. Eine metrische Untersuchung. Frankfurt, Klostermann. (345 S.) 4°. 12.50 M.

Lenz, Ch., Die wiederholten Verse bei Lukrez. (Diss. Lpz. 1936.) (74 S.)

Lie, Hallvard, Studier i Heimskringlas stil. Dialogene vg talene. = Skrifter utg. av Det Norske Videnskaps-Akademi i Oslo. II. Hist.-filos. Kl. 1936. Nr. 5. Oslo, Jakob Dybwad. (136 S.) 8°. 7.20 Kr.

Liersch, Charlotte, Motivgeschichtliche u. stilistische Untersuchungen zur alemannischen Magdalenenlegende. (Marburg, Phil. Diss. 1936.) (55 S.) 8°.

Momigliano, Attilio, Studi di poesia. Bari, G. Laterza e figli. 8°. (252 p.) Biblioteca di cultura moderna, n. 316. 18 L.

Monpellio, F., Pietro Vinci madrigalista siciliano. Mailand, Hoepli. (XII, 237 S., 8 Taf.) 45 L.

Muir, K. and O'Loughlin, S., The voyage to Illyria. A new study of Shakespeare. London, Methuen. (242 S.) 7/6 sh.

Müller, A., Auf dem Wege zum Realismus. Dt. Lit. Reihe Romantik. Bd. 19. Lpz., Reclam. (383 S., 1 Taf.) 7.50 M.

Müller, Hans, Das schmückende Beiwort im französischen Volkslied. Halle 1936, John. (XI, 129 S.) 8°. (Halle, Phil. Diss.)

Nägeli, Ernst, Johann Wilhelm Simler als Dichter. (Zürich, Phil. I. Sekt. Diss.) Uster 1936, Weilenmann. (87 S.) 8°.

Naumann, W., Der Sprachgebrauch Mallarmés. (Diss. Bonn 1936.) (XX, 230 S.)

Necco, G., Realismo e idealismo nella letteratura tedesca moderna. Bari, Laterza. (258 S.) 18 L.

O'Brien, J., The novel of adolescence in France. The study of a literary theme. New York, Columbia Univ. Press; London, Oxford Univ. Press. (240 S.) 12/6 sh.

Papmehl-Rüttenauer, Isabella, Das Wort Heilig in der deutschen Dichtersprache von Pyra bis zum jungen Herder. Weimar, Böhlau. (VII, 102 S.) gr. 8°. 2.80 M. (Diss. Bln.)

Parisella, Brunilde, Il pathos nella tragedia di Euripide. Conferenza. Firenze. 8°. (p. 16.)

Peritore, G. A., La poesia del Carducci. Modena, Soc. tip. Mod. (XI, 179 S.) 10 L.

Petsch, Robert, Die Grundlagen der dramatischen Dichtung Goethes. In: Dt. Vierteljahrsschr. für Literaturwiss. u. Geistesgesch. Bd. XV, S. 362—383.

Ploetz, Hans Achim, Die Theorie der Dichtung. Krit. Beiträge zur gegenwärt. Poetik. (Teildr.) (Berlin, Phil. Diss. 1936.) Berlin, Triltsch u. Huther. (51 S.) 8°.

Priebatsch, Hans, Die Josephsgesch. in der Weltliteratur. Eine legendengeschichtl. Studie. Breslau, Marcus. (XVIII, 197 S.) 7.20 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0364
gefördert durch die DFG

Rahmelow, Werner, Zu den Anfängen des feuilletonistischen Stiles. Untersuchungen an Heine. (Diss. Freiburg i. Br.) (72 S.) 4°.

Rathbone, I. E., The meaning of Spenser's Fairyland. N. Y., Columbia Univ. Press; London, Oxford Univ. Press. (275 S.) 16/6 sh.

Röhl, Gerhard, Die idyllisch-ländlichen Motive in der altfranzösischen Lit. (Rostock, Phil. Diss. 1936.) (65 S.) 8°.

Le Romantisme Allemand. Cahiers du Sud, 24me Année, No. spécial. Mai—Juin. Paris, José Corti. (444 S.) 8°. 25 Fr.

Ruff, Hedwig, Die französischen Briefe Calvins. Versuch einer stilistischen Analyse. (Diss. Zürich.) (III, 129 S.) 8°.

Ruffini, Mario, I poeti del „dolce stil novo". Torino, G. P. Paravia. 16°. (119 p.) 5 L.

Saint-Denis, G. de, Le rôle de la mer dans la poésie latine. Paris, Klinsieck. (516 S.) 50 Fr.

Scenna, Anthony, The treatment of ancient legend and history in Bodmer. Columbia Univ.; Germanic Studies. New Series. 5. N. Y., Columbia Univ. Press. (168 S.) 8°. 12/6 sh.

Scheunemann, Ernst, Artushof u. Abenteuer. Zeichnung höfischen Daseins in Hartmanns Erec. Deutschkundl. Arb. A. Bd. 8. Breslau, Maruschke & Berendt. (VII, 120 S.) 8°. 5 M. (Breslau, Phil. Hab.-Schr.)

Schulze, Willy, Untersuchungen zur Eigenart der Tragödien Senecas. (Diss. Halle.) (57 S.) 8°.

Sengle, Friedrich, Goethes Verhältnis zum Drama. Die theoret. Bemerkungen im Zushg. mit sm. dramat. Schaffen. (Diss. Tübingen.) Bln., Junker u. Dünnhaupt. (131 S.) 5.80 M. Neue dt. Forschungen. Bd. 116.

Servais, Tony Hubert, Gustave Flauberts Urteile über die französische Literatur in seiner „Correspondance". (Münster, Phil. Diss. 1936.) (135 S.) 8°.

Sonntag, Gudrun, Die Entwicklung einiger Beiworte von Personen in der dt. Dichtung von der Frühgotik zur Hochgotik. (Diss. Breslau.) (Teildr. IV, 31 S.) 8°.

Steindecker, Werner, Studien zum Motiv des einsamen Menschen bei Novalis u. Tieck. Sprache u. Kultur d. german. u. roman. Völker. R. B. Bd. 19. (Diss. Berlin.) Breslau, Priebatsch. (VII, 81 S.) 8°. 3.60 M.

Unger, Rudolf, Richtungen u. Probleme neuerer Schiller-Deutg. Nachrichten v. der Ges. d. Wiss. zu Göttingen. Philolog.-hist. Kl. Fachgr. 4. N. F. Bd. 1. Nr. 9. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. S. 203—242. 2 M.

Walzel, Oskar, Florenz in deutscher Dichtg. Veröff. des Petrarca-Hauses. Reihe 1, 3. Stuttgart, Dt. Vlg.-Anstalt. (49 S.) 1.80 M.

Wehrli, Max, Johann Jakob Bodmer u. die Gesch. der Lit. Wege zur Dichtg. Bd. 27. (Diss. Zürich.) Frauenfeld, Lpz. 1936, Huber. (163 S.) 8°. 3.60 M.

Westhoff, Franz, E. G. Kolbenheyers Paracelsus-Trilogie. Eine Metaphysik des dt. Menschen. Neue dt. Forschungen. Abt. Neuere dt. Literaturgesch. Bd. 12. (Diss. Münster.) Bln., Junker u. Dünnhaupt. (89 S.) 3.80 M.

Weygandt, C., The time of Tennyson. English Victorian poetry as it affected America. London 1936. 8/6 sh.

White, W. B., The miracle of Haworth. A Bronte study. London, Univ. of London Press. (X, 374 S.) 12/6 sh.

Wieczorek, Hubert, Irische Lebenshaltung im neuen irischen Drama. Sprache u. Kultur der german. u. roman. Völker. A. Bd. 26. (Diss. Breslau.) Breslau, Priebatsch. (VI, 103 S.) gr. 8°. 3.60 M.

Wiegelmann, Thea, Das Weltbild der Katherine Mansfield. (Diss. Bonn.) (87 S.) 8°.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0365
gefördert durch die DFG

Willimsky, Horst-Joachim, Johann Gottfried Seume als Reiseschriftsteller. (Diss. Greifswald 1936.) (85 S.) 8°.

Wingenroth, Sascha, Clara Viebig u. der Frauenroman des deutschen Naturalismus. (Freiburg i. Br., Diss. 1936.) (109 S.) 8°.

Wolf, Werner, Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien. Eine Textdeutung. Heidelberg, Carl Winter. (47 S.) 8°. 1.50 M.

Yates, Frances, A Study of Love's Labour Lost. Cambridge 1936, Univ. Press. (224 S.) 8°.

Zeitvogel, Albert, Addisons Cato. Eine geschichtl. u. dramat. Quellenuntersuchung. (Münster, Phil. Diss. 1936.) (63 S.) 8°.

Zenker, Eva-Maria, Ricarda Huchs lyrische Dichtung. Breslau, Nischkowsky. (93 S.) 8°. (Diss. Breslau.)

Ziegler, Matthes, Die Frau im Märchen. Dt. Ahnenerbe. Abt. 2. Bd. 2. (Diss. Greifswald.) Lpz., Koehler u. Amelang. (289 S.) 5.80 M.

Zimmermann, Werner, Friedrich Theodor Vischers Bedeutung für die zeitgenössische Dichtung. Würzburg, Mayr. (132 S.) 8°. (Diss. München.)

b) Geschichte

Aktinson, D. F., Edmund Spenser. A bibliogr. suppl. Baltimore, Johns Hopkins Press. 3 $.

Aliquò Lenzi, Luigi, Pirandello. Reggio Calabria, tip. Fata Morgana. 8°. (31 p.) 5 L.

Ancker, Ilse, Deutsche Faustdichtungen nach Goethe. Bln., Triltsch u. Huther. (171 S.) 8°. (Diss. Bln.)

Andersen, H., Studier i Johannes V. Jensens Lyrik. Kopenhagen, Levin & Munksgaard. 8.50 Kr.

Anhegger, Gerda, Der Spleen bei Charles Baudelaire. (Diss. Zürich.) (128 S.)

Anker, I., Deutsche Faustdichtungen nach Goethe. (Diss. Berlin.) (171 S.)

Autore, O., Marziale e l'epigramma greco. Studi Palerm. di filol. class. 1. Palermo, Trimarchi. (115 S.) 12 L.

Baud-Bovy, S., La chanson populaire grecque du Dodecanèse. T. I. Les textes. Paris, Belles Lettres. 75 Fr.

Barnes, Bertram, Goethe's Knowledge of French Literature. Oxford Studies in modern Languages and Literature. General editor: H. G. Fiedler, Oxford, Clarendon Press; London, H. Milford. (VIII, 172 S.) 8°. 10 sh.

Baudinot, A., Les écrivains alsaciens dans la littérature allemande. Paris, Alcan. (154 S.) 30 Fr.

Baur, Bernhard R., Versuch über Inhalt, Motive, Stil in „Le culte du moi" von Maurice Barrès. (Diss. Zürich.) (V, 162 S., 2 Taf.) 8°.

Beck, Adolf, Die Aischylos-Übersetzung des Grafen Friedrich Leopold zu Stolberg. Beiträge zur Wirkungsgeschichte der antiken Tragödie in Dtld. (Diss. Bln.) (Teildr. 91 S.) 8°. Vollst. als Bd. von Palaestra.

Beer, Johannes, Deutsche Dichtung seit 100 Jahren. Mit 24 Dichterbildnissen auf Taf. Stuttgart, Franckh. (248 S.) gr. 8°. Lw. 6 M.

Béguin, A., Gérard de Nerval. Suivi de Poésie et mystique. Paris, Stock. (145 S.) 10 Fr.

Behr, Amélie von, Der Typen-Konflikt in Thomas Hardys Romanen. (Marburg, Phil. Diss. 1936) (VI, 130 S.) 8°.

Bell, H. I., The Development of Welsh Poetry. Oxford, Clarendon Press; London, H. Milford, 1936. (XII, 192 S.) 8°. 7/6 sh.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0366
gefördert durch die DFG

Benz, Richard, Die deutsche Romantik. Gesch. einer geistigen Bewegung. Lpz., Reclam. (487 S., 15 Bl. Abb.) 8 M.; Lw. 10 M.

Binni, W., La poetica del decadentismo italiano. Studi di lettere, storia e filos. pubbl. dalla r. Scuola normale di Pisa. II. Florenz, Sansoni, 1936. (VIII, 153 S.) 20 L.

Biscardo, R., Studi di letteratura tedesca. Neapel, Morano. (214 S.) 10 L.

Blankenship, R. and others, American literature. New York, Scribner. 2.60 $.

Blos, Hanna, Die Auffassung der Frauengestalten Shakespeares in dem Werke der Mrs. Cowden Clarke "The Girlhood of Shakespeare's Heroines". (Erlangen, Phil. Diss. 1936.) Würzburg, Mayr. (131 S.) 8°.

v. Blumenthal, Albr., Sophokles. Entstehung u. Vollendung der griech. Tragödie. Stuttgart, Kohlhammer. (283 S.) 10 M.

Bock, Hans-Joachim, Grundzüge v. Wilhelm Raabes Weltanschauung u. Kunst, aufgewiesen an d. „Alten Nestern". Dt. Studien zur Geistesgesch. H. 3. (Diss. Bonn.) Würzburg, Triltsch. (86 S.) 8°. 2.50 M.

Böhl, F. M. Th., Der babylonische Fürstenspiegel. Mitt. der Altorient. Ges. Bd. 11. H. 3. Lpz., Harrassowitz. (51 S.) 4.50 M.

Böhm, Wilhelm, Hölderlin als Mythendichter. In: Dt. Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgesch. Bd. XV, S. 426—432.

Bontempelli, Massimo, Leopardi. Discorso. Roma. (31 p.) Reale Accademia d'Italia. Celebrazioni e commemorazioni. n. 25. 5 L.

Borgwardt, Elisabeth, Das skandinavische Element im amerikan. Roman. (Diss. Greifswald.) (115 S.) 8°.

Borraß, Kurt, Hoffnung u. Erinnerung als Struktur von Hardenbergs Welthaltung u. deren Verhältnis zur Form. (Münster, Phil. Diss. 1936.) (V, 55 S.) 8°.

Brandl, Alois, Forschungen u. Charakteristiken. Berlin u. Lpz., W. de Gruyter & Co., 1936. (228 S.) 8°. Geb. 12 M.

Brauns, Wilhelm, Hermann von Sachsenheim u. se. Schule. (Diss. Berlin.) Teildr. Halle, Klinz. (67 S.) 8°.

Brie, Friedrich, Die nationale Literatur Schottlands von den Anfängen bis zur Renaissance. Halle, Niemeyer. (XIII, 371 S.) gr. 8°. 14 M.; Lw. 16 M.

Brittain, F., The medieval latin and romance lyric to A. D. 1300. London, Cambridge Univ. Press. (127 S.) 15 sh.

Brodin, P., Le roman régionaliste américain. Paris, Maisonneuve. (159 S.) 15 Fr.

Brooks, W. van, The flowering of New England. A literary history, 1815—1865. London 1936, Dent. (550 S.) 15 sh.

Bruck, Eberhard, Crousillat, ein Troubadour des 19. Jhs. (Halle, Phil. Diss.) (107 S.) 8°. 1936.

Brüggemann, F., Bänkelgesang u. Singspiel vor Goethe. Hrsg. Dt. Lit. Reihe Aufklärg. Bd. 10. Lpz., Reclam. (307 S., 1 Taf.) 7.50 M.

Buck, Gerhard, Die Waverley-Romane Sir Walter Scotts. Hamburg 1936, Friederichsen, de Gruyter & Co. (24 S.) gr. 8°. 2 M. Aus: Britannica. Bd. 13.

Bulst, Walther, Politische u. Hofdichtung der Deutschen bis zum hohen Mittelalter. In: Dt. Vierteljahrsschr. für Literaturwiss. u. Geistesgesch. Bd. XV, S. 189—202.

Calderaro, G., Alessandro Manzoni e il mondo latino e greco. Florenz, La nuova Italia. (239 S.) 12 L.

Carl, Ursula, Versuch über die Lyrik Ada Negris. Berlin. (115 S.) 8°. (Diss. Zürich.)

Carrara, Enrico, Petrarca. Roma. 8°. (114 p.) 6 L.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0367
gefördert durch die DFG

Chiri, G., L'epica latina mediaevale e la Chanson de Roland. Genua 1936, Orfini. (263 S.) 18 L.

Coffin, C. M., John Donne and the new philosophy. N. Y., Columbia Press; London, Oxford Univ. Press. (311 S.) 17/6 sh.

Croce, Benedetto, Studi su poesie antiche e moderne (Forts.), in: Critica, Bd. 35, p. 81—100.

Cucuel, Ernst, Die Eingangsbücher des Parzival u. d. Gesamtwerk. Dt. Forschungen. Bd. 30. (Diss. Heidelberg.) Frankf., Diesterweg. (102 S.) 8°. 3.60 M.

Daniëls, J. C., Wolframs Parzival, S. Johannes der Evangelist u. Abraham Bar Chija. Mit e. Geleitwort v. Th. Baader. Disquisitiones Carolinae. T. 11. (Diss.) Nymwegen, Zentrale Druckerei. (311 S.) 5.80 M.

D'Arrigo, Giuseppe, Il poeta futurista Marinetti. Sintesi della vita e dell'azione. Prefazione di Filippo Tommaso Morinetti. Roma, Ed. della lupa. (61 p.) 8°. 5 L.

Edel, Roger, Vicente Blasco Ibáñez in seinem Verhältnis zu einigen neueren französischen Romanschriftstellern (Emile Zola, Gustave Flaubert, J.-K. Huysmans, J. u. E. de Goncourt, Georges Rodenbach). (Münster, Phil. Diss. 1936.) III, 121, VIII S. 8°.

Edwards, E. D., Chinese prose literature of the T'ang period. Vol 1. Miscellaneous. = Probsthains Orient. Ser. 23. London, Probsthain. (IX, 230 S.) 16 sh.

Ellinger, Georg, Gesch. der neulateinischen Lyrik in den Niederlanden vom Ausgang des 15. bis zum Beginn des 17. Jhdts. = Ellinger, Gesch. der neulateinischen Lit. Deutschlands im 16 Jhdt. 3. Bd., 1. Abt. Bln. u. Lpz., Walter de Gruyter. (VII, 334 S.) 8°. Geb. 16 M.

Engel, Karl Heinz, Goethe in seinem Verhältnis zur französ. Sprache, dargest. bis 1805. (Diss. Göttingen.) (VII, 196 S.) 8°. 4 M.

Esch, Arno, Giles Fletschers „Christs Victorie and Triumph". Eine Studie zum Epenstil des engl. Barock. (Diss. Berlin.) (VII, 73 S.) 8°.

Falchi, Luigi, L'opera di Grazia Deledda. Con due appendici di lettere inedite. Milano, La prora. 8°. (174 p.) 7 L.

Farrel, Ralph, Stefan Georges Beziehungen zur englischen Dichtung. German. Studien. H. 192. Berlin, Ebering. (239 S.) 10 M. (Diss. Berlin.)

Ferretti, Luigi, Il romanticismo ed Alessandro Manzoni. Modena. 16°. (31 p.)

Fiechter, Sophia Charlotte, Von William Sharp zu Fiona Macleod. Ein Beitr. zum anglo-keltischen Schrifttum. (Tübingen, Phil. Diss. 1936.) (82 S.) 8°.

Fischer, Erika, Leigh Hunt u. die italienische Lit. Freiburg i. Br., 1936. (VIII, 112 S.) 8°.

Frappier, J., Etude sur la Mort le Roi Artu. Paris, Droz. (424 S.) 60 Fr.

Freitag, Karl Emil, Hermann Stehr. Gehalt u. Gestalt sr. Dichtung. 1. Gehalt. (Diss. Groningen.) Groningen, Batavia 1936, Wolters. (VIII, 322 S.; 3 S. Stellingen.) 8°.

Freydorf, Johanna von, Die Sonette an Orpheus von Rainer Maria Rilke als zyklische Dichtung. (Diss. Würzburg.) Würzburg, Triltsch. (30 S.) 8°. 1.50 M.

Fritsch, Carl-Ernst, Neue Fragmente d. Aischylos u. Sophokles. (Diss. Hamburg 1936.) (63 S.) 8°.

Funke, Otto, Die Schweiz u. die engl. Literatur. Ein Vortrag. Bern, Francke. (57 S.) 8°. 1.65 M.; 2.70 Fr.

Garland, H. B., Lessing. The founder of modern German literature. London, Bowes & B. (209 S.) 7/6 sh.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0368
gefördert durch die DFG

Gättke, Walter, Heinrich Behnken u. sein Werk. Eine Würdigung des niederdt. Dramatikers. Verden/Aller, Mahnke (16 S.) 8°.

Gerhard, Hans, Stefan George u. die deutsche Dichtung. Gießener Beitr. z. dt. Philol. 53. Gießen, v. Münchow. (178 S.) gr. 8°. 6.50 M. (Diss. Gießen.)

Girdlestone, C. M., Dreamer and striver. Poetry of Frederic Mistral. London, Methuen. (XI, 274 S.) 10/6 sh.

Glöckner, Karl, Brentano als Märchenerzähler. Dt. Arb. der Univ. Köln. 13. Jena, Diederichs. (81 S.) gr. 8°. 3.60 M. (Diss. Köln.)

Gollwitzer, Ingeborg, Die Prolog- u. Expositionstechnik der griech. Tragödie mit bes. Berücksichtigung des Euripides. (91 S.) 8°. (Diss. München.)

Görschen, Fritz, Die Vergiltravestien in Frankreich. Dresden, Dittert. (154 S.) 8°. (Diss. Leipzig.)

Grabo, C., The magic plant. The growth of Shelley's thought. London 1936, Oxford Univ. Press. (450 S.) 18 sh.

Gross, Hedwig, Hartmanns Büchlein, dargest. in sr. psychol., eth. u. theol. Bezogenht. auf das Gesamtwerk des Dichters. (Diss. Bonn.) Würzburg 1936, Triltsch. (80 S.) 8°. 3 M.

Grünanger, Carlo, Studi hebbeliani. Parte prima: Hebbel e lo spirito tragico del Germanesimo. Milano, Vita e pensiero. 8°. (274 p.) 15 L.

Guardini, Romano, Der Engel in Dantes Göttlicher Komödie. Lpz., Hegner. (134 S.) 8°. 3.50 M.

Guarnieri, Silvio, Saggio su d'Annunzio. Firenze. 16°. (159 p.) 10 L.

Guex, A., Art baudelairien. Lausanne, Rouge. (196 S.) 5 Fr.

Guichard, Léon, L'oeuvre et l'âme de Jules Renard. — L'interprétation graphique, cinématographique et musicale des oeuvres de Jules Renard. Paris, 1935 u. 1936, Nizet et Bastard. (559 u. 228 S.) 8°.

Hagendahl, H., La prose métrique d'Arnobe. Contributions à la connaissance de la prose littéraire de l'Empire. Göteborgs Högskolas Årsskrift. 42. 1936, 1. Göteborg, Elander. (XI, 264 S.) 10 Kr.

Das Werk Gerhart Hauptmanns. An seinem 75. Geburtstag 1937. Berlin, S. Fischer. (24 S.) 8°.

Hazen, A. T., Samuel Johnson's prefaces and dedications. New Haven (Conn.), Yale Univ. Press; London, Oxford Univ. Press. (257 S.) 14 sh.

Hechtle, Martha, Walther von der Vogelweide, Stud. z. Gesch. d. Forschung. Dt. Arb. der Univ. Köln. 11. Jena, Diederichs. (75 S.) 8°. 3.60 M. (Diss. Köln.)

Hemmerich, Karl, Gerhart Hauptmanns Veland. Seine Entstehung u. Deutung. (Würzburg, Phil. Diss. 1935.) (68 S.) 8°.

Hengstl, Maria Hereswitha, Totenklage u. Nachruf in der mittellat. Lit. seit dem Ausgang d. Antike. (Diss. München 1936.) (182 S.) 8°.

Herrmann, Helene, Faust u. die Sorge. In: Zeitschrift für Ästhetik, Bd. 31, S. 321—337.

Hildebrand, Erich, Über die Stellung des Liedes v. Herzog Ernst in der mittelalterlichen Literaturgeschichte u. Volkskunde. Volk. Erg. R. Bd. 2. Halle, Niemeyer. (IX, 86 S.) 8°. 2.40 M.

Hildebrant, Gustaf, Lutherdramen. Dramen der Lutherrenaissance v. der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart. Eine literargeschichtl. Betrachtung. Cottbus, Heine. (38 S.) 8°. —.80 M.

Hillhouse, J. Th., The Waverley novels and their critics. Minneapolis 1936, Univ. Press. 3.50 $.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0369
gefördert durch die DFG

Hoare, D. M., The works of Morris and of Years in relation to early saga literature. London, Cambridge Univ. Press. (179 S.) 6 sh.

Hogan, C. B., A bibliography of Edwin Arlington Robinson. London, Oxford Univ. Press. (220 S.) 34 sh.

Holthusen, Hans Egon, Rilkes Sonette an Orpheus. Versuch einer Interpretation. München, Neuer Filser-Verl. (XI, 195 S.) 8°. (Diss. München.) 7.80 M.

Hoppe, R., Die romanische Geste im Rolandslied. Schr. der Albertus-Univ. Geisteswiss. R. Bd. 10. (Diss. Königsberg.) Königsberg, Bln., Ost-Europa-Verlag. (VIII, 184 S.) 7.80 M.

Hübener, E., Der höfische Roman des französ. Rokoko. (Diss. Greifswald 1936.) (131 S.)

Imperatori, Giorgio, Goethe e gli scrittori d'Italia. Con prefazione di Ferdinando Pasini. Udine. (97 p.) 8°. 10 L.

Incoronato, Teresa, La concezione del rapporto tra uomo e donna nei drammi di E. Ibsen. Avellino, tip. Pergola. (30 p.) 8°.

Ittenbach, Max, Deutsche Dichtungen der salischen Kaiserzeit u. verwandte Denkmäler. Bonner Beitr. zur dt. Philol. H. 2. Würzburg, Triltsch. (157 S.) 4 M.

Jan, E. v., Französische Literaturgesch. in Grundzügen. Lpz., Quelle u. Meyer. (XI, 377 S.) 5.80 M.

Kaletta, E., Franz Theodor Kugler. 1808—1858. Dichtungen. (Diss. Breslau.) Breslau, Priebatsch. (V, 88 S.) 3.60 M. = Sprache u. Kultur der german. u. roman. Völker. B. Bd. 24.

Kleine, Werner, Max Halbes Stellung zum Naturalismus innerhalb der ersten beiden Dezennien seines dramat. Schaffens (1887—1900). (Diss. München.) Zeulenroda, Sporn. (55 S.) 8°.

Kleinknecht, Hermann, Die Gebetsparodie in der Antike. Tübinger Beiträge zur Altertumswiss. 28. Stuttgart, Berlin, Kohlhammer. (220 S.) gr. 8°. 12 M. (Diss. Tübingen.)

Kluckhohn, P., Vorbereitung der Frühromantik. Bearb. = Dt. Lit. Reihe Romantik. Bd. 2. Lpz., Reclam. (309 S., 1 Taf.) 7.50 M.

Koch, Franz, Gesch. deutscher Dichtung. Hamburg, Hanseat. Verlags-Anstalt. (362 S.) 8°. 6.50 M.

Koester, Leonard, Albrecht Lesch. Ein Münchner Meistersinger des 15. Jhs. (246 S.) 8°. (Diss. München.)

Kögel, Therese, Bilder bei Mme de Sévigné. Metaphern u. Vergleiche. Eine lexikograph. Arbeit. Würzburg, Mayr. (245 S.) 8°. (Diss. München.)

Körte, A., Die Menschen Menanders. Bericht über die Verhandlungen der Sächs. Akad. der Wiss. zu Leipzig. Philol.-hist. Kl. Bd. 89, H. 3. Lpz., Hirzel. (27 S.) 1 M.

Krause, Hilde, Wilhelm von Polenz als Erzähler. (Diss. München.) (71 S.) 4°.

Kroll, Josef, Theognis-Interpretationen. Philologus. Suppl.-Bd. 29, H. 1. Lpz. 1936, Dieterich. (V, 319 S.) 8°. 13.50 M.; geb. 15 M.

Kummer, Günter, Das Nachwirken der antiken komischen Dichtung in den Werken von Rabelais. Bln., Ebering. (126 S.) gr. 8° = Denkform u. Jugendreihe. Nr. 21 = Romanische Studien. H. 44. 5.40 M. (Diss. Berlin.)

Küster, Berta, Helen Simpson's historische Romane. (Diss. Bonn.) (53 S.) 8°.

Lang, Margarete, Tannhäuser. Lpz. 1936, J. J. Weber. (232 S.) gr. 8° = Von deutscher Poeterey. Bd. 17. 13 M.

Lang, Paul, Schweizer Lyrik der Gegenwart. Bern, Feuz. (32 S.) gr. 8°. 1.45 M.; 2.40 Fr.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0370
gefördert durch die DFG

Langenbucher, Hellmuth, u. Jensen, Christian, Dt. Dichtung im Spiegel der Lit.geschichten. Lpz. 1936, List. (47 S., 11 Taf.) 8°.

Lauterbach, Ulrich, Hermann Bang. Studien zum dänischen Impressionismus. Deutschkundl. Arb. A. Allg. R. Bd. 7. Breslau, Maruschke & Berendt. (218 S.) gr. 8°. 6 M.

Lehmann, P., Skandinaviens Anteil an der lateinischen Literatur u. Wiss. des Mittelalters. Stück 2. S.-B. der Bayer. Ak. d. Wiss., Philos.-hist. Abt., Jg. 1937. H. 7. München, Beck. (136 S.) 8.50 M.

Un Cinquantennio di studi sulla letteratura italiana (1886—1936). Saggi raccolti a cura della Soc. filol. romana e dedicati a Vittorio Rossi. Florenz, Sansoni. (XVI, 399, 273 S.) 70 L.

Linden, Walther, Gesch. d. dt. Lit. von den Anfängen bis zur Gegenwart. Lpz., Reclam. (490 S., 24 Bl. Abb.) 6 M.; Lw. 7.80 M.

Lo Curzio, Guglielmo, La poesia di Luigi Pirandello. Saggi e studi critici. 7. Palermo 1936, Trimarchi. (125 S.) 8 L.

Lo Gatto, E., Alessandro Puškin nel primo centenario della morte. Hrsg. Rom, Ist. per l'Europa orientale. (347 S.) 15 L.

Losacco, Michele, Indagini leopardine. Lanciano, G. Carabba. (356 S.) 8°. 25 L.

Lübeke, G., Die Dichter v. Montpellier in der neuprovençalischen Literatur. (Diss. Halle.) Würzburg, Triltsch. (VI, 104 S.) 3 M.

Mackay, M. E., Meredith et la France. Paris, Boivin. (298 S.) 45 Fr.

Macgregor, M., Studies and diversions in Greek literature. London, Arnold. (VIII, 308 S.) 12/6 sh.

Maclean, K., John Locke and English literature of the 18th c. London, Oxford Univ. Press, 1936. (176 S.) 11/6 sh.

Markwardt, Bruno, Gesch. der deutschen Poetik. Bd. I. Barock u. Frühaufklärung. = Grundriß der german. Philol. 13/1. Bln., Lpz., de Gruyter. (XI, 457 S.) 14 M.

Marmo, Macario, The social novel of Charles Kingsley. Salerno, Di Giacomo. (121 p.) 8°. 15 L.

May, Kurt, Faust II. Teil. In der Sprachform gedeutet. Berlin, Junker u. Dünnhaupt. (VIII, 279 S.) 8°. 12 M.

Meissner, Paul, Englische Literaturgesch. II: Von der Renaissance bis zur Aufklärung. Sammlg. Göschen, Bd. 1116. Bln. u. Lpz., W. de Gruyter & Co. (139 S.) 8°. Geb. 1.62 M.

Minning, Ruth, Der Heimatroman des 20. Jhs. in Süd-England u. Wales. (Diss. Breslau.) (114 S.) 8°. 3.60 M.

Minocchi, S., Il poema sacro. Guida storico-religiosa alla Divina Commedia. Bari, Laterza. (174 S.) 13 L.

Möller, Wilhelm, Die christl. Banditen-Comedia. Ibero-amerikan. Studien, hrsg. v. Harri Meier. H. 8. Hamburg 1936, Ibero-amerikan. Inst. (78 S.) 8°. 3 M.

Momigliano, Attilio, Storia della letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni. Messina 1936, Principato. (723 S.) 20 L.

Momigliano, Attilio, Il romanzo italiano dopo il 1880. Firenze, C. Cya. (238 p.) 8°.

Moser, Paul, Christian Gryphius. Ein schles. Dichter des ausgehenden 17. Jhs. (Diss. München.) Würzburg 1936, Triltsch. (VI, 90 S.) 3 M.

Mövius, Ruth, Rainer Maria Rilkes Stunden-Buch. Entstehung u. Gehalt. Lpz., Insel-Verl. (261 S.) 6 M. (Diss. Marburg.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0371
gefördert durch die DFG

Neumann, Friedrich Wilhelm, Gesch. der russischen Ballade. = Schr. der Albertus-Univ. Bd. 5. Königsberg, Bln., Ost-Europa-Verl. (VIII, 353 S.) 8°. 9.50 M.

Nicoletti, Luigi, L'ultimo dramma dell'anima leopardiana. Nel centenario della morte di G. Leopardi, 1837—1937. Cosenza, L'economica. (p. 54.) 8°. 3 L.

Oeding, Fritz, Bibliographie der Louise von François. (47 S., 1 Titelb., 2 faks. Bl.) 8° = Heimatkundl. Schr. H. 1. 1.20 M.

Oeftering, Wilhelm Engelbert, Gesch. der Lit. in Baden. T. 2. Von Hebel bis Scheffel. Karlsruhe, C. F. Müller. = Heimatblätter Vom Bodensee zum Main. Nr. 44. (192 S. mit 30 Abb.) 4°. 3.90 M.

Orazio nella letteratura mondiale. Rom, Ist. di studi romani, 1936. (253 S.) 20 L.

Palmer, Philip Mason, and More, Robert Pattison, The sources of the Faust Tradition from Simon Magus to Lessing. N.Y. 1936, Oxford Univ. Press. (VII, 300 S.) 8°. 3.50 $.

Pancrazi, Pietro, Scrittori italiani dal Carducci al D'Annunzio. Bari, Laterza. (261 p.) 8°. 16 L.

Papini, Giovanni, Storia della letteratura italiana. Vol. I. Duecento e Trecento. Firenze, A. Vallecchi. (497 p.) 8°. 20 L.

Parker, W. R., Milton's debt to Greek tragedy in Samson Agonistes. Baltimore, Johns Hopkins Univ. Press; London, Oxford Univ. Press. (260 S.) 11/6 sh.

Pascal, R., Shakespeare in Germany, 1740—1815. London, Cambridge Univ. Press. (X, 200 S.) 7/6 sh.

Peine, Martin, Das politisch-hist. Drama von 1923—1933. (Greifswald, Phil. Diss.) Berlin, Triltsch u. Huther. (232 S.) 8°.

Pellegrini, Alessandro, André Gide. Firenze, La nuova Italia. (133 p.) 16°. 10 L.

Praz, M., Storia della letteratura inglese. Florenz, Sansoni. (411 S.) 18 L.

Quinn, A. H., A history of American drama. London, Pitman. (432 S.) 21 sh.

Rassmann, Joseph, Das dramatische Schaffen Levin Schückings. (Breslau, Phil. Diss.) (98 S.) 8°.

Rast, Elisabeth, Vergleich, Gleichnis, Metapher u. Allegorie bei Konrad v. Würzburg. (Diss. Heidelberg 1936.) (98 S.) 8°. Würzburg, Mayr.

Rehder, Helmut, Das Symbol der Hütte bei Goethe. In: Dt. Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgesch., Bd. XV, S. 402—423.

Reynolds, E., Early Victorian drama, 1830—70. London, Heffer. (VII, 163 S.) 6 sh.

Riese, Teut, Die englische Psalmdichtung im 16. Jh. (Diss. Freiburg i. Br.) Münster i. W., Buschmann. (VIII, 118 S.) 8°. Universitas-Archiv. 75 = Anglist. Abt., Bd. 4.

Rose, Ernst, Gesch. der deutschen Dichtung auf kulturgeschichtl. Grundlage. N.Y. 1936, Prentice Hall. (XVI, 363 S. mit Abb.) 8°. Lw. 2.75 $.

Rosselli, G., Properzio e la sua poesia. Catania, La Vittoria, 1936. (200 S.) 12 L.

Rüter, Heinrich, Zeit u. Heimat der Homerischen Epen vom Zorn des Achilleus u. von der Heimkehr des Odysseus. Bln., de Gruyter. (VII, 293 S., 10 Taf.) 4.80 M.

Saintonge, P. F., and others, Horace. Three phases of his influence. Chicago, Chic. Univ. Press; London, Cambridge Univ. Press. 1936. (120 S.) 4/6 sh.

Sbarra, Attilio, La poesia di Alessandro Manzoni. Napoli, Aquila bianca. (136 p.) 16°. 9 L.

Scherer, Ch., Zum Briefwechsel zwischen Goethe u. Johannes Müller. Eine wissenschaftsgesch. Untersuchung. Bamberg 1936, Büchner. (70 S.) 3 M.

Briefwechsel zwischen Karl Müllenhoff u. Wilhelm Scherer. Im Auftr. der Preuß. Akad. d. Wiss. hrsg. v. A. Leitzmann. Mit einer Einf. v. E. Schröder. Dt. Literatur-Archiv. Bd. 5. Bln., Lpz., de Gruyter. (XXII, 652 S.) 14 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0372
gefördert durch die DFG

Schirmer, Walter F., Gesch. der engl. Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Liefg. 1. Halle, Niemeyer. (80 S.) gr. 8°. 2 M.

Schlösser, Anselm, Die engl. Literatur in Deutschland v. 1895—1934, mit einer vollst. Bibliographie der dt. Übersetzungen u. der im dt. Sprachgebiet erschienenen engl. Ausgaben (mit Ausn. v. Shak.). Forschungen zur engl. Philol. 5. (Diss. Jena.) Jena, Frommann. (535 S.) 20 M.

Schmid, Günther, Goethe, Thüringer Laboranten u. ein Faustsagenfragment. Halle, Niemeyer. (67 S., 3 Bl. Abb.) 2.70 M.

Schmidt, L. E., E. Lehmann u. A. Haueis, Gesch. der deutschen Literatur v. den Anfängen bis zur Gegenwart. Lpz., Bibliograph. Institut. (296 S., 24 Bl. Abb.) 4.80 M.

Schwabe, Joachim, Friedrich Baron de la Motte Fouqué als Herausgeber literar. Zeitschriften der Romantik. = Sprache u. Kultur der german. u. roman. Völker. B. Bd. 20. (Diss. Breslau.) Breslau, Priebatsch. (VII, 165 S.) 8°. 4.80 M.

Schwen, Christian, Vergil bei Prudentius. (Diss. Lpz.) (X, 137 S.) 8°.

Scontrino, Dionisia, Thomas Hardy. Romanziere e poeta. Trapani, ed. Radio. (132 p.) 8°. 12 L.

Sehrt, Ernst Th., Geschichtliches u. religiöses Denken bei Thomas de Quincey (1785—1859). Neue dt. Forschungen, Abt. Engl. Philol. Bd. 7. Bln. 1936, Junker u. Dünnhaupt. (57 S.) 8°. 2.60 M. (Diss. Freiburg i. Br.)

Seuffert, B., Prolegomena zu einer Wieland-Ausgabe. 8. Briefwechsel. 1. Hälfte. 1750—1790. Abh. der Preuß. Akad. d. Wiss. Phil.-hist. Kl. 1936. Nr. 11. Bln. 1937, de Gruyter. (167 S.) 4°. 10.50 M.

Supplement for the years 1930—1935 to a Shakespeare Bibliography. By W. Ebisch in collab. with L. L. Schücking. Oxford, Clarendon Press. (104 S.) 5 sh.

Simon, Julius, Ralph Waldo Emerson in Deutschland (1851—1932). Bln., Junker u. Dünnhaupt. (180 S.) 8°. (Diss. Gießen.) = Neue dt. Forschungen. Bd. 138.

Simons, J. B., Arnold Bennett and his novels. A critical study. Oxford 1936, Basil Blackwell. (XV, 342 S.) 8°. 12/6 sh.

Simpson, W. J. S., A study of Bossuet. Church Hist. Soc. London 1936, S. P. C. K. (VIII, 226 S.) 8/6 sh.

Sisson, C. J., Lost plays of Shakespeare's Age. Cambridge 1936, Univ. Press. (X, 221 S.) 8°. 12/6 sh.

Spencer, F. E., and Schevill, R., The dramatic works of Luis Velez de Guevara. Berkeley, Univ. of California Press; London, Cambridge Univ. Press. (387 S.) 13/6 sh.

Spiegel, J., Die Erzählung vom Streite des Horus u. Seth in Pap. Beatty I als Literaturwerk. Lpz., ägyptolog. Studien. H. 9. Glückstadt, Hamburg, N.Y., Augustin. (141 S., 1 Taf.) 9 M.

Steingruber, Hans, Die Dichtung William Wolfensbergers. St. Gallen, Fehr. (35 S.) 8°. 1.60 Fr.

Steinhauer-Drechsler, Marieluise, Fanny Lewald, die deutsche George Sand. Ein Kapitel aus der Gesch. des Frauenromans im 19. Jh. Charlottenburg, K. u. R. Hoffmann. (IV, 154 S.) 8°. (Diss. Berlin.)

Strecker, K., Die lateinischen Dichter des dt. Mittelalters. Bd. 5. Die Ottonenzeit. Unter Mitarbeit v. N. Fickermann hrsg. T. I. = Monumenta Germaniae historica. Poetarum Latinorum medii aevi t. 5, fasc. I. Lpz., Hiersemann. (279 S., 2 Taf.) 4°. 29 M.

Taylor, A., The literary history of Meistersang. New York, Modern Language Association. (144 S.) 8°. 2 $.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0373
gefördert durch die DFG

Teerink, H., Bibliography of the writings in prose and verse of Jonathan Swift. Haag, Nijhoff. 20 Fl.

Teichmann, Alfred, Savonarola in der dt. Dichtung. Stoff- u. Motivgesch. der dt. Lit. 16. Bln., Lpz., de Gruyter. (127 S.) 5.50 M. (Diss. Breslau.)

Thiergärtner, Hans, Der Romanschriftsteller Richard Voss u. sein Italienerlebnis. (Frankfurt, Phil. Diss.) Ochsenfurt a. M. 1936, Fritz u. Rappert. (67 S.) 8°.

Tillotson, G., On the poetry of Pope. London, Oxford Univ. Press. (VIII, 179 S.)

Tosi, Tito, Catullo e la sua poesia. Firenze, C. Cya. (224 p.) 8°.

Trunz, Erich, Deutsche Dichtung der Gegenwart. Eine Bildnisreihe. = Schriftenreihe der Preuß. Jahrbücher. H. 44. Berlin, Stilke. (65 S.) 1.80 M.

Trunz, Erich, Dichtung u. Volkstum in den Niederlanden im 17. Jh. Ein Vergleich mit Deutschland u. ein Überblick über die niederländisch-deutschen Beziehungen in diesem Jh. Schriften d. Dt. Akad. in München. H. 27. München, Reinhardt. (64 S.) 8°. 2.20 M. (Freiburg i. Br., Phil. Hab.-Schr.)

Vail, C. C. D., Lessing's relation to the English language and literature. Columbia Univ. Germanic stud. New Ser. 3. New York, Columbia Univ. Press, 1936. (220 S.) 3 $.

Viglione, Francesco, La poesia lirica di Edmondo Spenser. Genova, E. Degli Orfini. (374 p.) 8°. 20 L.

Villon, François, Dichtungen. Französisch u. deutsch, übertragen mit Einl. u. Anmerkungen v. Martin Löpelmann. München, Callwey. (228 S. mit Abb.) 8°. 4.80 M.

Wagner, Gisela, Hölderlin u. d. Vorsokratiker. (Diss. Frkf.) Würzburg, Triltsch. (V, 191 S.) 8°. 4.50 M.

Wahl, Irmgard, Gesellschaftskritik u. Skeptizismus bei Rose Macaulay. (Tübingen, Phil. Diss. 1936.) (122 S.) 8°.

Wanner, Margrit, Versuch über den Stil Maurice de Guérins. (Diss. Zürich.) (87 S.) 8°.

Winkler, Eugen Gottlob, Gesammelte Schriften. Bd. I: Gestalten u. Probleme. Bd. II: Dichterische Arbeiten. Hrsg. v. Hermann Rinn u. Johannes Heitzmann. Lpz.-Markkleeberg, Karl Rauch. (300 u. 324 S.) 8°. Geb. je 7.20 M.

Zanco, Aurelio, Christopher Marlowe. Saggio critico. Firenze, La nuova Italia. (133 p.) 16°. 10 L.

5. Raumkunst

a) Allgemeines

Amy, R., et Seyrig, H., Recherches dans la nécropole de Palmyre. Paris 1936, Geuthner. (38 S., 27 Taf.) 4°. 40 Fr.

Handbuch der Archäologie. Hrsg. v. W. Otto. Lfg. 1. = Handb. der Altertumswiss. Abt. 6. München, Beck. (VIII, 20, 237 S., 36 S. Abb.) 4°. 18 M.

Arndt, Johannes, Deutsche Kunst im Reich der deutschen Kaiser. Bd. 1. Von den Karolingern bis zu den Staufern. (39 S. mit Abb., 20 Bl. Abb.) — 2. Die Stauferzeit. (40 S. mit Abb., 20 Bl. Abb.) kl. 8°. Lpz., Bibliograph. Institut. Pp. je —.90 M.

Baumeisterzeichnungen des 17. u. 18. Jhs. in der Staatl. Kunstbibliothek zu Berlin. Bln., Lpz., Verlag für Kunstwiss. (39 S., 96 Taf.) 4°. 96 M.

Bethe, Helmuth, Die Kunst am Hofe der pommerschen Herzöge. Bln., Dt. Kunstverl. (131 S.) 4°. 4.50 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0374
gefördert durch die DFG

Boniver, Denis, Der Zentralraum. Studien über Wesen u. Gesch. Stuttgart, J. Hoffmann. (125 S. mit 37 Abb.) gr. 8°. 6 M.

Brunner, Hellmut, Ägyptische Kunst. (Mit 70 Abb.) München. (36 S. mit Abb.) 4°. 1.10 M.

Carotti, G., L'arte dell'antico Egitto. A cura di E. Tea. Mailand 1936, Hoepli. (XII, 304 S., 8 Taf.) 20 L.

Casson, S., Ancient Cyprus. Its art and archaeology. London, Methuen. (XII, 214 S., 16 Taf.) 7/6 sh.

Curwen, E. C., The archaeology of Sussex. London, Methuen. (XVII, 338 S., 32 Taf.) 12/6 sh.

Endberg, E. v., Chinese influence on European garden structures. Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press; London, Oxford Univ. Press. 21 sh.

Engelstad, E. S., Senmiddelalderens Kunst i Norge ca. 1400—1535. Oslo 1936, Univ. Oldsaksamling. (385 S., 200 Taf.)

Focillon, H., Art d'Occident. Le moyen âge roman et gothique. Paris, Colin. (362 S., 63 Taf.) 4°. 110 Fr.

Gramberg, Werner, Giovanni Bologna. Eine Untersuchung über die Werke seiner Wanderjahre (bis 1567). (Diss. Freiburg i. Br.) (IX, 151 S., 16 Taf.) 8°.

Gronau, Giorgio, Documenti artistici Urbinati. Raccolta di Fonti per la Storia dell'arte, diretta da Mario Salmi. I. Firenze 1936, G. C. Sansoni. (XII, 288 S. mit 1 Taf.) 8°. 50 L.

Gruber, Karl, u. Exner, W., Die westlichen Kaisergräber bei Peking. Peiping, Siebenberg-Verl. (48 S. mit Abb., 2 Kt.) 8°. 2.50 M.

Hekler, Anton, Ungarische Kunstgeschichte. Berlin, Mann. (124 S., 72 Taf.) gr. 8°. 6.50 M.

Hinz, Gerhard, Peter Josef Lenné u. seine bedeutendsten Schöpfungen in Berlin u. Potsdam. Kunstwiss. Studien. Bd. 22. Bln., Dt. Kunstverlag. (214 S.) 4°. 9.50 M.; geb. 12 M. (Berlin, Landwirtschaftl. Diss.)

Kluge, Hansjoachim, Dresdens Friedhöfe u. Grabdenkmäler in der Zeit der Freiheitskriege u. der Romantik. (88 S. mit Abb., 16 Taf.) gr. 8° = Forschungen des Kunstgeschichtl. Inst. der TeH. Dresden. Bd. 1. 4.50 M.

Klumbach, H., Tarentiner Grabkunst. Tübinger Forschungen zur Archäologie u. Kunstgesch. 13. Reutlingen, Gryphius-Verl. (XII, 99 S., 42 Taf.) 4°. 32 M.

Knuttel, G., Over Chineesche en Japansche kunst. Amsterdam, Paris 1936. 2.40 Fl.

Die Kunst Kataloniens. Baukunst, Plastik, Malerei vom 10. bis zum 15. Jh. Mit Beitr. v. F. Soldevilla u. J. Gudiol. Hrsg. v. Ch. Zervos. Wien, Schroll. (33 S., 223 Bl. Abb.) 4°. 25 M.

Die Kunstdenkmäler Badens. Bd. 9. Kreis Karlsruhe. Abt. 5. Bearb. v. E. Lacroix, P. Hirschfeld u. W. Paeseler. Karlsruhe, Müller. (237 S.) 4°. 7.80 M.

Lavagnino, E., Storia dell'arte medievale italiana. L'età paleocristiana e l'alto medioevo, l'arte romanica, il gotico e il Trecento. Turin 1936, U. T. E. T. (VIII, 803 S., 12 Taf.) 110 L.

Leeds, E. T., Early Anglo-Saxon Art and Archaeology. 1936. London, Oxford, Clarendon Press. (142 pp., 33 Taf., 26 Abb. im Text.)

Maslow, Boris, Les mosquées de Fés et du nord du Maroc. Publ. de l'Institut des Hautes Études Marocaines. T. 30. Paris, Geuthner. (200 S., 60 Taf.) 8°. 90 Fr.

Memoirs of the American Academy in Rome. Vol. XIII u. XIV. Rom, American Academy. (214 S. mit 53 Taf.; 112 S. mit 41 Taf.) 4°.

Montell, G., Sven Hedin's archaeological collections from Khotan. Paris, Geuthner. (77 S., 20 Taf.) 60 Fr.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0375
gefördert durch die DFG

Montet, P., Les reliques de l'art syrien dans l'Egypte du nouvel Empire. Publ. de la Fac. des Lettres de Strasbourg. 1re sér. Fasc. 76. Paris, Belles Lettres. 80 Fr.

Morgenthaler, Ernst, Geleitwort v. Hermann Hesse. Zürich, Lpz., Niehans. (23 S., 32 Taf.) 4°. 9 M.

Müseler, Wilhelm, Geist u. Antlitz des Barock. Berlin, Safari-Verl. (126 S. mit 198 Abb.) 4° = Müseler, Geist u. Antlitz der deutschen Epochen. Lw. 4.80 M.; Hldr. 7.50 M.

Nebesky, V. M., L'art moderne tchécoslovaque, 1905—1933. Paris, Alcan. (186 S., 148 Taf.) 4°. 75 Fr.

Neubauer, Heinz, Amerikanische Goldgräberlit. (Bret Harte, Mark Twain, Jack London). (Greifswald, Phil. Diss. 1936.) (50 S.) 8°.

Nimtz, Herbert, Motive des Studentenlebens in der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Ende des 18. Jhs. Würzburg, Triltsch. (286 S.) 8°. (Diss. Berlin.)

Noack, Heinz, O. Henry als Mystiker. Neue dt. Forschungen. Abt. Amerikan. Lit.- u. Kulturgesch. 4. Bln., Junker u. Dünnhaupt. (100 S.) 8°. 4.50 M.

Noshy, Ibrahim, The Arts in Ptolemaic Egypt. A Study of Greek and Egyptian Influence in Ptolemaic Architecture and Sculpture. London, Oxford Univ. Press. (166 pp., 18 Taf.) 4°. 15 sh.

Pfeilstücker, Suse, Spätantikes u. german. Kunstgut in der frühangelsächs. Kunst. Nach lat. u. altengl. Schriftquellen. Kunstwiss. Studien. Bd. 19. Bln. 1936, Dt. Kunstverl. (244 S., 6 Bl. Abb.) 8°. 15 M.; geb. 17.50 M. (Diss. Bonn.)

Pinder, W., Vom Wesen und Werden deutscher Formen. Bd. 1. Die Kunst der dt. Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik. Bd. 2. Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15 Jhs. Lpz., Seemann. (277 S., 30 Bl. Abb.; 317 S., 34 Bl. Abb.) Je 6.50 M.; Lw. 8.50 M.

Poeschel, E., Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden. Bd. I. Die Kunst in Graubünden. Ein Überblick. Anhg.: Wappen, Münzen, ältere Karten. 2. Herrschaft, Prätigau, Davos, Schanfigg, Churwalden, Albulatat. Die Kunstdenkmäler der Schweiz. Bd. 8, 9. Basel, Birkhäuser. (292 S.; 420 S., 2 Kt.) 4°. 28.80 M.

Recueil Edmond Potter, Études d'art et d'archéologie. Paris, de Boccard. (740 S.) 80 Fr.

Rott, Hans, Quellen u. Forschungen zur südwestdeutschen u. schweizer. Kunstgesch. im 15. u. 16. Jh. T. 3. Der Oberrhein. Quellen. 1. Baden, Pfalz, Hessen. 2. Schweiz. Stuttgart 1936, Strecker u. Schröder. (366, 392 S.) 4°. 45 M.

Shetelig, H., and Falk, H., Scandinavian archaeology. Translat. by E. V. Gordon. Oxford, Clarendon Press. (XIX, 458 S.) 21 sh.

Sogliano, A., Pompei nel suo sviluppo storico. Pompei pre-romana. Rom, Atheneum. (VIII, 296 S., 24 Taf.) 40 L.

Tsuda, N., Handbook of Japane Art. London, Allen and Unwin. (521 S.) 25 sh.

Vogel, J. Ph., Buddhist Art in India, Ceylon, and Java. Übersetzt aus dem Holländischen v. A. J. Barnouw. 1936. London, Oxford, Clarendon Press. (128 pp., 40 Abb.)

b) Baukunst

Alvensleben, Udo v., Die braunschweigischen Schlösser der Barockzeit u. ihr Baumeister Hermann Korb. Kunstwiss. Stud. Bd. 21. Bln., Dt. Kunstverlag. (122 S., 16 Bl. Abb.) 4°. 6 M.

Beenken, Hermann, Die Bauaufgabe. Zu ihrer Geschichte in Deutschland seit

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0376
gefördert durch die DFG

dem Ende des Barock. In: Dt. Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgesch. Bd. XV, S. 544—577.

Bettini, Sergio, L'architettura bizantina. Firenze, Nemi. (68 p.) 8°. 5 L.

Blomfield, Sir R. Th., Three hundred years of French architecture, 1494—1794. N.Y., Macmillan. 3 $.

Bonnenfant, Chanoine, Eglises rurales du Département de l'Eure. 2 vols. Paris, A. Picard. (317 S., 150 Taf.) 4°. 300 Fr.

Cetica, Aurelio, Architetti e architettura. Firenze, G. Spinelli. 8°. (16 p.)

Clemen, P., Gotische Kathedralen in Frankreich. Paris, Chartres, Amiens, Reims. Text v. P. Clemen, Aufnahmen v. M. Hürlimann. Zürich, Berlin, Atlantis-Verlag. (LXI, 167 S.) 4°. 12 M.

Clemen, Paul, Der Dom zu Köln. In Verb. mit H. Neu u. F. Witte. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Bd. 6, 3. Düsseldorf, Schwann. (XI, 404 S.) 4°. 4.80 M.

Coltart, J. S., Scottish church architecture. London 1936, Sheldon. (XI, 264 S.) 12/6 sh.

Corbet, August, Cornelis Floris en de bouw van het stadhuis van Antwerpen. Antwerpen, „De Sikkel". (46 S.) 8°.

Dellemann, Otto, Der mittelalterliche Bautypus der einräumigen Dorfkirchen Ostfrieslands. Entwicklung, Wesen u. Deutung. Würzburg, Triltsch. (V, 43 S. mit Abb.) 8°. (Hannover Te. H., Diss.)

Dörrenberg, Irmgard, Das Zisterzienser-Kloster Maulbronn. (Diss. München.) Würzburg, Triltsch. (VIII, 170 S., 2 Taf.) gr. 8°. 6 M.

Doxiades, Konstantinos A., Raumordnung im griech. Städtebau. (Mit 10 Bildtafeln u. 51 Abb.) Heidelberg, Bln., Vowinkel. (VIII, 146 S.) gr. 8° = Beiträge zur Raumforschg. u. Raumordnung. Bd. 2. (Erw. Diss.) Lw. 12 M.

Erdsiek, Heinrich, Das Gestaltungsprinzip im Deutschen Städtebau. Quakenbrück, Trute. (VI, 42 S.) 8°. (Diss. München.)

Ernst-Weis, J., Früh- u. hochromanische Baukunst in Metz u. Umgebung. Mit e. Einf. v. R. Kautzsch. Forschgen. zur dt. Kunstgesch. Bd. 17. Bln., Dt. Verein für Kunstwiss. (103 S., 33 Taf.) 4°. 20 M.

Fechter, Paul, Deutsche Backsteingotik. Mit 48 Aufn. v. Edgar Rudolph. Königsberg, Gräfe u. Unzer. (64 S.) 8° = Deutsche Welt. Bd. 2. 2.25 M.

Fougerousse, J. L., Etudes sur les constructions de Tanis. Paris, Geuthner. (45 S., 9 Taf.) 25 Fr.

Frauenfelder, Reinhard, Die Kathedrale. Ein beschauliches Büchlein. Schaffhausen, Schoch. (99 S. mit Abb.) 8°. Pp. 3 M.; 4.70 Fr.

Freeden, Max H. v., Balthasar Neumann als Stadtbaumeister. Bln., Dt. Kunstverlag. (126 S., 20 Bl. Abb.) 4°. 6 M. (Diss. Würzburg.)

Fütterer, L. A., Die Marienkirche in Dortmund. Lebensräume der Kunst. H. 2. (Diss. Münster.) Wattenscheid, Busch. (73 S.) 3 M.

Gabel, Rudolf, Die romanischen Kirchtürme Württembergs. Eine baugeschichtl. Untersuchung der heute noch ganz od. teilweise od. in Umbauten vorhandenen roman. Kirchtürme Württembergs. (Stuttgart Te. H., Diss. 1936.) (101 S. m. Abb.) 8°.

Geimer, Maria, Der Kölner Domchor u. die rheinische Hochgotik. = Kunstgeschichtl. Forschgn. des rhein. Vereins f. Denkmalpflege u. Heimatschutz. Bd. 1. Bonn, Peter Hanstein. (VIII, 173 S. m. 3 Taf. u. 56 Abb. im Text.) 4°. 7.80 M. (Bonn, Phil. Diss.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0377
gefördert durch die DFG

Geisberg, Max, Die Stadt Münster. T. 5. Der Dom. = Bau- u. Kunstdenkmäler v. Westfalen. Bd. 41. T. 5. Münster, Aschendorff. (X, 444 S., Taf. 26—43) 4°. 9 M.

Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis. Deel III, 1936. Antwerpen, „De Sikkel", o. J. (197 S. m. 50 Abb.) 8°. 95 Fr. = 19 Belgas.

Gretz, Gertie, Sankt Gereon zu Köln. Eine Monographie. Teildr. (Bonn, Phil. Diss. 1936.) (123 S.) 8°.

Gruber, Karl, Die Gestalt der deutschen Stadt. Lpz., Bibliograph. Inst. (121 S. mit Abb., 10 Taf.) 8°. Lw. 2.60 M.

Grundmann, G., Die Baumeisterfamilie Frantz. Ein Beitrag zur Architekturgesch. des 18 Jhs. in Schlesien, Schweden u. Polen. Forschgen. zur dt. Kunstgesch. Bd. 22. Breslau, Korn. (122 S.) 4°. 6 M.

Haakma Wagenaar, Th., De bouwgeschiedenis van de Buurkerk te Utrecht. Rotterdam 1936, Nijgh & van Ditmar. 23 fl.

Helmigk, H. J., Oberschlesische Landbaukunst um 1800. Berlin, Verlag f. Kunstwissenschaft. (296 S.) 4°. 12 M.

Hinz, Paul, Der Kolberger Dom u. se. Bildwerke. Eine Wanderg. durch 6 Jhe. christl. Kunst in e. pommerschen Kirche. (Mit 117 Abb.) Stettin 1936, Fischer u. Schmidt. (169 S., 59 Bl. Abb.) 4°. Lw. 3.20 M.

Hitchcock, H. R., The architecture of H. H. Richardson and his times. N. Y., Mus. of Modern Art; London, Allen & Unwin, 1936. (311 S.) 25 sh.

Holzmeister, Clemens, Bauten, Entwürfe u. Handzeichnungen. Salzburg, Lpz., Pustet. (456 S. mit Abb.) 4°. Lw. 20 M.

Horn, W., Die Fassade v. St. Gilles. Eine Unters. zur Frage des Antikeneinflusses in der südfranzös. Kunst des 12. Jhs. (Diss. Hamburg.) Hamburg, Evert. (114 S., 4 Bl. Abb.) 6 M.

Howard, F. E., The mediaeval styles of the English parish church. N. Y., Scribner. 5 $.

Hünicken, Rolf, Halle in der mitteldt. Plastik u. Architektur der Spätgotik u. Frührenaissance 1450—1550. Stud. z. thür.-sächs. Kunstgesch. H. 4. Halle 1936, Gebauer-Schwetschke. (VIII, 139 S., 30 Taf.) 4°. 7 M. (Diss. Halle.)

Jakstein, Werner, Landesbaumeister Christian Friedrich Hansen, der nordische Klassizist. Studien zur schlesw.-holst. Kunstgesch. Bd. 2. Neumünster, Wachholtz. (XII, 119 S., 35 Bl. Abb.) 4°. 12 M.

Joutz, Ludwig, Der mittelalterl. Kirchenvorhof in Deutschland. (Diss. Bln. Te. H.) 1936. (110 S. mit Abb.) 8°.

Karger, Nicolaus, Der Kirchturm in der österreichischen Baukunst. Vom Mittelalter bis 1740. Würzburg, Memminger. (54 S.) 8°. (Diss. Würzburg.)

Karling, Sten, Die Marienkapelle an der Olaikirche in Tallinn u. ihr Bildwerk. Dorpat.

Kloeppel, Otto, Das Stadtbild von Danzig in den drei Jahrhunderten sr. großen Geschichte. Die Baukunst im dt. Osten. 5. Danzig, Kafemann (311 S.) gr. 8°. 15 M.

Knapp, Fritz, Balthasar Neumann, der große Architekt seiner Zeit. (Mit 71 Abb.) Bielefeld u. Lpz., Velhagen u. Klasing. (42 S., 64 S. Abb., 1 Taf.) 4° = Künstler-Monographien. Bd. 120. Lw. 4 M.

Krause, Waldemar, Das Danziger Theater u. sein Erbauer Carl Samuel Held. (Danzig Te. H., Diss.) (61 S., 16 Bl. Abb.) 8°.

Lamb, Carl, Die Wies. Das Meisterwerk v. Dominikus Zimmermann. Berlin, Rembrandt-Verl. (120 S. mit Abb.) 4°. 4.80 M.; Lw. 6.50 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0378
gefördert durch die DFG

Louis, Carl, Heinrich Douvermann. Ein niederrhein. Künstler des 16. Jhs. in Calcar u. Xanten. Wattenscheid, Busch. (59 S., 6 Taf.) 8°. 1.75 M. (Diss. Münster.)

Martin, A. R., Franciscan architecture in England. Pref. Sir Ch. Peers. British Soc. of Franciscan stud. 18. Manchester, Manchester Univ. Press. (XXII, 306 S.) 21 sh.

Meissner, C., Carl Ludwig Engel, dt. Baumeister in Finnland. Forschgen. z. dt. Kunstgesch. Bd. 20. Bln., Dt. Verein f. Kunstwiss. (104 S., 3 Bl. Abb., 69 S. Abb.) 4°. 20 M.

Michel, Fritz, Die kirchl. Denkmäler der Stadt Koblenz. = Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Bd. 20. Abt. 1. Düsseldorf, Schwann. (X, 332 S.) 4°. 3.80 M.; Lw. 5.50 M.

Müller, O., Die Einharts-Basilika zu Steinbach bei Michelstadt im Odenwald. (Diss. Lpz.) (96 S., 1 Taf.)

Neumann, Carl, Zur Gesch. u. zum Charakter des Ottheinrichsbaues. Aus sm. Nachlaß hrsg. v. W. K. Zülch. = Mitt. zur Gesch. des Heidelberger Schlosses. Bd. 7. H. 2. Heidelberg 1936, Groos. (135 S.) gr. 8°. 7.50 M.

Paatz, W., Werden u. Wesen der Trecento-Architektur in Toskana. Die großen Meister als Schöpfer einer neuen Baukunst: Die Meister v. S. Maria Novella, Niccolò Pisano, Giovanni Pisano, Arnolfo di Cambio u. Giotto. Florentiner Forschgen. N. F. Bd. 1. Burg, Hopfer. (XII, 205 S., 24 Bl. Abb.) 4°. 24 M.

Pane, R., Architettura del Rinascimento in Napoli. Neapel, Ed. politecnica. (327 S., 64 Taf.) 25 L.

Parkhurst, Helen Huss, The Cathedral. A Gothic Pilgrimage. Boston 1936, Houghton Mifflin Co. (XIII, 304 S.) 4 $.

Perkins, J., Westminster Abbey. Its worship and ornaments. Vol. I. London, Oxford Univ. Press. (XXII, 194 S., 30 Taf.) 25 sh.

Pest, Matthäus, Die Finanzierung des süddt. Kirchen- u. Klosterbaues in der Barockzeit. München, Huber. (168 S.) gr. 8°. 3.80 M. (München, Staatswirtschaftl. Diss.)

Poppe, Hermann, Die Baugesch. der Johanniskirche in Osnabrück. (Diss. Münster.) (VII, 53 S., 10 Taf.) 4°.

Prentice, S., The heritage of the cathedral. A study of the influence of history and thought upon cathedral architecture. London, Methuen. (XXI, 328 S., 33 Taf.) 16 sh.

Redslob, Edwin, Dome in Gold. Architektur u. Plastik der Schreine des Mittelalters. Bln., J. Bercker. (36 S. m. Abb.) 8° = Greif-Bücherei. Bdch. 20. Pp. —.80 M.

Reissmann, Kurt, Romanische Portalarchitektur in Deutschland. Würzburg, Triltsch. (77 S.) 8°. 2.50 M. (Diss. München.)

Renner, Anna Maria, Die Schloßkirche zu Rastatt u. ihr Meister Michael Ludwig Rohrer. Die Baumeisterfamilie Rohrer. (Mit 45 Abb.) (Heidelberg, Phil. Diss. 1936.) (112 S. mit Abb.) 8°. Im Buchh. als: Vom Bodensee zum Main. Nr. 43.

Rives, E. F., Old historic churches of America. N. Y. 1936, Macmillan. (373 S.) 30 sh.

Rohling, Ludwig, Die ältere Baugeschichte des Domes zu Osnabrück. (Diss. Münster.) Emsdetten, Lechte. (182 S., 9 Taf.) 4.50 M.

Scheer, Werner, Die Frühgesch. der italienischen Villanella. (Köln, Phil. Diss.) Nördlingen 1936, Beck. (46 S.) 8°.

Schmitt-Carl, Helma, Bauformen der Dorfkirche im oberbayerischen Alpenvorland vom 12. bis zum 16. Jh. München, Neuer Filser-Verl. (VII, 112 S., XVI S. Abb.) 8°. 4.80 M. (Diss. München.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0379
gefördert durch die DFG

Schrade, Hubert, Bauten des 3. Reiches. Lpz., Bibliograph. Inst. (40 S., 20 Bl. Abb.) kl. 8°. Pp. —.90 M.

Schütz, Alfred Robert, Der Typus des hellenistisch-ägyptischen Hauses im Anschluß an Baubeschreibungen griechischer Papyrusurkunden. (Diss. Gießen.) Würzburg 1936, Triltsch. (VII, 76 S.) 8°.

Stotz, Ch. M., The early architecture of western Pennsylvania. N. Y., Helburn 1936. 15 $.

Tea, E., La Basilica di Santa Maria Antiqua. Pubbl. della Univ. Cattol. del Sacro Cuore. Ser. 5. Scienze storiche. 14. Mailand, Vita e pensiero. (XIII, 417 S., 14 Taf.) 30 L.

Thümmler, Hans, Die Stiftskirche zu Cappel u. ihre Bedeutung innerhalb der westfäl. Architektur. (Diss. Lpz.) (78 S., 16 Taf.) 4° = Westfalen. Sonderh. 4.

Tuulse, Armin, Zur Baugesch. der Tallinner Burg. Dorpat.

Urbantzyk, Paul, Die Baugesch. des Zisterzienserklosters Neuzelle. (Diss. Berlin.) Teildr. Bln.-Britz 1936, Rother. (73 S.) 8°.

Vacano, Otto-Wilhelm v., Das Problem des alten Zeustempels in Olympia. (Diss. Köln.) (63 S.) 8°.

Vogel, Hans, Deutsche Baukunst des Klassizismus. Bln., Mann. (82 S., 10 Bl. Abb.) gr. 8°. 5.75 M.

Weiher, Lucy von, Der Innenraum in der holländischen Malerei des 17. Jhs. Würzburg, Triltsch, (III, 134 S.) gr. 8°. 3.60 M. (Diss. München.)

Westphal, H., Die gotischen Landkirchen auf Rügen. (Diss. Greifswald.) Greifswald, Bramberg. (131 S.) 3 M.

Wiesmann, H., Das Großmünster in Zürich. I. Die roman. Kirche. Mitt. der Antiquar. Ges. in Zürich. Bd. 32. H. 1. Zürich, Antiquar. Ges. (VI, 87 S., 28 Taf.) 4°. 5 Fr.

Winkelmann, Friedrich, Wohnhaus u. Bude in Alt-Hamburg von 1250 bis 1830. (Mit 46 Taf.) Bln., Ernst u. Sohn. (104 S.) 4°. 8 M.; Lw. 9.50 M. (Hannover, Te. H., Diss.)

Zaloziecky, Wladimir R., Die Sophienkirche in Konstantinopel u. ihre Stellung in der Gesch. der abendländ. Architektur. Studi di Antichità Christiana. 12. Rom, Pont. Ist. di Archeol. Christiana. Freiburg 1936, Herder (VIII, 271 S., 24 Taf.) 16 M.

c) Werkkunst

Andersson, J. G., The goldsmith in Ancient China. Paris, Geuthner. (38 S., 21 Taf.) 4°. 95 Fr.

Denucé, J., Antwerpener Teppichkunst u. Handel. Quellen zur Gesch. der flämischen Kunst. IV. Antwerpen, „De Sikkel", u. 's-Gravenhage, M. Nijhoff, 1936. (LXXV u. 421 S.) 8°. 100 Fr.; geb. 135 Fr.

Felice, Carlo A., Arti industriali d'oggi. Milano, U. Hoepli. (152 p.) 8°. 30 L.

Fichtner, Fritz, Meißner Porzellan. Lpz., Bibliograph. Institut. (58 S. mit Abb.) kl. 8°. —.90 M. = Meyers bunte Bändchen. 36.

Hahm, K., Ostpreußische Bauernteppiche. Forschungen zur dt. Kunstgesch. Bd. 21. Jena, Diederichs. (115 S., 94 Taf.) 4°. 20 M.

Hildburgh, W. L., Medieval Spanish enamels and their relation to the origin and the development of copper champleve enamels of the 12th and 13th cent. London, Oxford Univ. Press, 1936. (146 S.) 4°. 16 sh.

Hueber, Anton, Metallplastik. Ein Gebiet kunsthandwerkl. Betätigung. Salzburg. (24 S. mit Abb.) 4°.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0380
gefördert durch die DFG

Ippel, Albert, Guß u. Treibarbeit in Silber. Unters. z. antiken Modellabgüssen des Pelizaeus-Museums. Winckelmannsprogramm der Archäol. Ges. zu Berlin. 97. Bln., Lpz., de Gruyter. (58 S., 5 Taf.) 4°. 12 M.

Jantzen, Ulf, Bronzewerkstätten in Großgriechenland u. Sizilien. Jb. des Dt. Archäolog. Inst., Erg.-H. 13. Bln., de Gruyter. (VI, 84 S., 40 Taf.) 4°. 22 M.

Karlgren, B., Yin and chou in Chinese bronzes. Paris, Geuthner. (146 S., 58 Taf.) 200 Fr.

Karlgren, B., New studies on Chinese bronzes. London, Paul. (117 S., 64 Taf.) 1/11/6 L.

Knorr, H. A., Die slawische Keramik zwischen Elbe u. Oder. Einteilung u. Zeitansetzung auf Grund der Münzgefäße. Mannus-Bücherei. 58. Lpz., Kabitzsch. (222 S., 36 Taf.) 22 M.

Köszeghy, E., Magyarországi ötvösjegyek a középkortól 1867-ig. Merkzeichen der Goldschmiede Ungarns vom Mittelalter bis 1867. Budapest 1936, Kgl. Univ.-Druckerei. (XXIV, 408 S., 30 Taf.) 40 M.

Lunsingh Scheurleer, C. W., Grieksche ceramiek. Rotterdam 1936, Nijgh & van Ditmar. 8 fl.

Oschilewski, Walther G., Eugen Diederichs u. die deutsche Buchkunst. (21 S. m. Abb., 6 Taf.) 4°. Aus: Archiv f. Buchgewerbe u. Gebrauchsgraphik. 1936. H. 9.

Passarge, Walter, Deutsche Werkkunst der Gegenwart. Bln., Rembrandt-Verl. (154 S. mit 135 Abb.) 4° = Die Kunstbücher des Volkes. Bd. 20. 5.80 M.; Lw. 7.80 M.

Pazaurek, Gustav E., Perlmutter. Mit einem Geleitwort v. O. v. Falke. Bln., Mann. (78 S., 64 Taf.) 4°. 62 M.

Reath, N. E., and Sachs, E. B., Persian textiles and their technique, from the 6th to the 18th cent. New Haven, Yale Univ. Press; London, Oxford Univ. Press. 45 sh.

Rohde, A., Bernstein, ein deutscher Werkstoff. Seine künstlerische Verarbeitung vom Mittelalter bis zum 18. Jh. Bln., Dt. Verein f. Kunstwiss. (83 S., 118 S. Abb.) 2°. 20 M.

Spiess, Karl von, Marksteine der Volkskunst. T. 1. Bln., Stubenrauch = Jahrb. f. hist. Volkskunde. Bd. 5/6. (270 S. mit 225 Abb. im Text u. auf 80 Taf.) 4°. Lw. 28.75 M.

Steinbrucker, Charlotte, Von deutschen Bildteppichen. Eine Übersicht der Gesch. der dt. Bildteppichkunst von der roman. Zeit bis in die Gegenwart. Karlsruhe, Gutsch. (40 S.) 8°. 2 M.

Stuttmann, F., Der Reliquienschatz der goldenen Tafel des St. Michaelisklosters in Lüneburg. Bln., Verl. f. Kunstwiss. (144 S., 81 Taf.) 4°. 60 M.

Swallow, R. W., Ancient Chinese bronze mirrors. London, Probsthain. (XIV, 78 S., 87 Taf.) 12/6 sh.

Tautenhahn, Fritz, Das Bergmannsschnitzen im Erzgebirge. (Diss. Dresden, Te. H.) (168 S. m. Abb.) 4°.

Trendall, A. D., Paestan pottery. A study of the red-figured vases of Paestum. London 1936, Macmillan. (XIV, 142 S.) 4°. 20 sh.

Zaborsky-Wahlstätten, Oskar von, Urväter-Erbe in deutscher Volkskunst. Lpz. 1936, Koehler u. Amelang. (382 S. mit Abb.) 8° = Deutsches Ahnenerbe. Abt. 3, Bd. 1. Lw. 9.80 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0381
gefördert durch die DFG

6. Bildkunst

a) Plastik

Ancient Egyptian Sculpture lent by C. S. Gulbenkian. London, British Museum. (28 S. m. 32 Taf.) 8°. 2/6 sh.

Baare-Schmidt, Erika, Das spätgotische Tabernakel in Deutschland. Ein Beitrag zur Entwicklungsgesch. der Zierarchitektur. Düsseldorf. (106 S. mit Abb.) 8°. (Diss. Bonn.)

Baum, J., La sculpture figurale en Europe à l'époque mérovingienne. Paris, Ed. d'Art et d'Histoire. (160 S., 80 Taf.) 180 Fr.

Behling, Lottlisa, Das ungegenständliche Bauornament der Gotik. Versuche einer Gesch. des Maßwerks. (Diss. Berlin.) Halle, Akad.-Verlag. (164 S., 13 Bl. Abb.) 5.60 M.

Bergius, Renate, Französische u. belgische Konsol- u. Zwickelplastik im 14. u. 15. Jh. (Diss. München.) Würzburg, Triltsch. (112 S.) 3.60 M.

Bevotte, M. de, La sculpture à la fin de la période gothique dans la région de Toulouse, d'Albi et de Rodez (1400—1520). Paris 1936, Laurens. (132 S., 36 Taf.) 50 Fr.

Bosse, Käthe, Die menschl. Figur in der Rundplastik der ägypt. Spätzeit von der XXII. bis zur XXX. Dynastie. Ägyptol. Forschung. H. 1. (Diss. München.) Glückstadt, Hamburg, N.Y. 1936, Augustin. (104 S., XVIII S. Abb.) 4°. 12 M.

Curtius, Ludwig, Die klassische Kunst Griechenlands. Die antike Kunst. Bd. 2, T. 1. Potsdam, Athenaion. (466 S., 36 Taf.) 4°. 32.10 M.

Devambez, P., Grands bronzes du musée de Stamboul. Paris, de Boccard. (169 Taf.) 150 Fr.

Dörken, Eugen, Gesch. des französ. Michelangelobildes von der Ren. bis zu Rodin. (Bonn, Phil. Diss. 1936.) Bochum-Langendreer, Pöppinghaus. (V, 175 S.) 8° = Arbeiten zur roman. Philologie. Nr. 40.

Gadd, C. J., The stones of Assyria. The surviving remains of Assyrian sculpture, their recovery and their original positions. London 1936, Chatto & W. (XVIII, 252 S.) Appendix. 3/3 L.

Hempel, Eberhard, Das Werk Michael Pachers. Wien, Schroll. (29 S., 44 Bl. Abb.) 4°. 4.50 M.; Lw. 5.80 M.

Hetsch, Rolf, Die Altarwerke v. Heinrich Douvermann. Ein Beitrag zur Gesch. der niederrhein. Plastik. (Diss. München.) Würzburg, Triltsch. (79 S.) 8°. 3 M.

Hotz, Walter, Mittelalterliche Groteskplastik. Lpz., M. Schäfer. (72 S. mit Abb.) 8°. Hlw. 2.50 M.

Italienische Kunst. Plastik, Zeichnung, Malerei. Ausgew. Meisterwerke. Vorw. v. Paul Clemen. Einl. Texte v. F. Baumgart. Bln. 1936, Atlantis-Verl. (171 S.) 4°. 12 M.

Kieslinger, F., Mittelalterl. Skulpturen einer Wiener Sammlung. Bearb. Wien, Lpz., Gerlach & Wiedling. (27 S., 72 Taf.) 6.75 M.

Koska, Irmgard, Johann Heinrich Meissner. Ein Danziger Bildhauer des 18. Jhs. (Danzig, Te. H., Diss. 1936.) (71 S., 8 Bl. Abb.) 8° = Danziger kunstgeschichtl. Forschungen, H. 3.

Kroeber, Hans Timotheus, Deutsche Heiligtümer. Der Bamberger Reiter. Eine vergl. Kunstbetrachtung. (Kleine Ausg. mit 16 Abb.) Düsseldorf, Eigenverl. (56 S., 8 Bl. Abb.) gr. 8°. 2.40 M.; Lw. 3.50 M.

Meier, Paul Jonas, Das Kunsthandwerk des Bildhauers in der Stadt Braunschweig seit der Reformation. Braunschweig 1936, Appelhans. (120 S., 63 Bl. Abb.) 6 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0382
gefördert durch die DFG

Nilsson, Martin P., Das eleusinische Relief aus der Sammlung Este. In: Archiv für Rel.wissenschaft, Bd. 34, S. 108—110.

Payne, H., u. Young, G. M., Archaic marble sculpture from the Acropolis. 2 vols. London, Cresset Press. 42 sh.

Pinder, Wilhelm, Georg Kolbe. Werke der letzten Jahre. Mit Betrachtungen über Kolbes Plastik. Bln., Rembrandt-Verl. (80 S. mit 64 Tiefdrucktaf.) 4°. 4.50 M.; Lw. 6.50 M.

Poulsen, Vagn Häger, Der strenge Stil. Studien zur Gesch. der griechischen Plastik 480—450. (Diss. Kopenhagen.) Kopenhagen, Levin u. Munksgaard. (151 S.) 4°.

Roeder, Günther, Ägyptische Bronzewerke. Pelizaeus-Museum zu Hildesheim. Wiss. Veröff. 3. Glückstadt, Hamburg, N.Y., Augustin. (IX, 264 S., 44 Taf.) 4°. 30 M.

Schoenebeck, Hans von, Altchristliche Grabdenkmäler u. antike Grabgebräuche in Rom. (Mit 2 Abb. auf 1 Taf.) In: Archiv für Rel.wissenschaft, Bd. 34, S. 60—80.

Springer, L. A., Die bayrisch-österr. Steingußplastik der Wende vom 14. zum 15. Jh. (Diss. Lpz. 1936.) (200 S., 1 Taf., 1 Kt.) 8°.

Stauch, Liselotte, Christoph Dehne, ein Magdeburger Bildhauer um 1600. (Diss. Greifswald.) (83 S., 8 Taf.) 4°.

Steinbart, Kurt, Das Holzschnittwerk des Jakob Cornelisz von Amsterdam. Veröff. d. Preuß. Forschungsinst. f. Kunstgesch. an d. Univ. Marburg. Burg, Hopfer. (XI, 137 S., 32 Taf.) 4°. 21 M.

Stolte-Adelt, Gertrud, Wegbilder der Barockzeit im Münsterland. Ein Beitrag zur Gesch. der volkstüml. Plastik Westfalens. Lebensräume der Kunst. H. 4. (Diss. Münster.) Wattenscheid 1936, Busch. (55 S., 8 Taf.) 8°. Im Buchh. als: Lebensräume der Kunst. H. 4. 2.50 M.

Tarchiani, Nello, La scultura italiana dell'Ottocento. Firenze 1936, Nemi. (64 p.) 8°.

Wegner, Max, Tilman Riemenschneider. Der Deutsche, Künstler u. Rebell. Landsberg, Pfeiffer. (56 S. mit 31 Abb.) gr. 8°. Pp. 2.85 M.

Wentzel, Hans, Der Hochaltar in Cismar u. die lübeckischen Chorgestühlswerkstätten des 14. Jhs. (Diss. Göttingen.) (97 S.)

Wesenberg, Rudolf, Das gotische Sakramentshaus. Entstehung u. künstlerische Gestaltung, dargest. an Beisp. Hessens u. des Mittelrheingebietes. (Diss. Gießen.) (VIII, 60 S.) 8°.

Woodward, J. M., Perseus. A study in Greek art and legend. London, Cambridge Univ. Press. (100 S., 33 Taf.) 10/6 sh.

b) Malerei

Ancona, P. d', Les primitifs italiens du 11e au 13e siècle. Paris, Ed. d'art et d'histoire. (160 S., 88 Taf.) 198 Fr.

Binder-Hagelstange, Ursula, Der mehrfigurige Kalvarienberg in der Rheinischen Malerei von 1300—1430. Die Entwicklung des Kalvarienbergs vom Andachtsbild zum Kreuzigungsdrama. (Diss. Berlin.) (77 S.) 8°.

Bolten, Johannes, Die Imago Clipeata. Ein Beitrag zur Portrait- u. Typengesch. Studien zur Gesch. u. Kultur des Altertums. Bd. 21. H. 1. Paderborn, Schöningh. (131 S.) 6.80 M.

Bosch, J., Le retable de Saint Antoine. Texte de J. Dupont. Paris, Ed. d'Hist. et d'Art. 4°. 50 Fr.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0383
gefördert durch die DFG

Bossert, Helmuth Theodor, Das Ornamentwerk. Eine Sammlung angewandter Schmuckformen fast aller Zeiten u. Völker. (120 Taf., ausgew. u. mit Erl. vers.) Bln., E. Wasmuth. (48 S., 120 Taf.) 4°. 30 M.; Lw. 36 M.

Bramzelius, A. W., Die hinduistische Pantheon-Glasmalerei. Eine ethnograph., religions- u. kunstgesch. Studie über d. hinduist. Glasgemälde im Museum zu Stockholm. Internat. Archiv f. Ethnographie. Bd. 34. Suppl. Leiden, Brill. (XIV, 107 S., 17 Taf.) 4°. 20 fl.

Brinkmann, Heinrich, Die Darstellung des Apostels Petrus. Ikonograph. Studien zur dt. Malerei u. Graphik vom ausgehenden Mittelalter bis zur Renaissance. (Erlangen, Phil. Diss. 1936) (51 S.) 8°.

Burger, Lilli, Die Himmelskönigin der Apokalypse in der Kunst des Mittelalters. (Diss. Heidelberg) = Neue dt. Forschungen. Abt. Kunstwiss. u. Kunstgesch. 2. Bln., Junker u. Dünnhaupt. (134 S., 2 Bl. Abb.) 8°. 6 M.

Byvanck, A. W., La miniature dans les Pays-Bas septentrionaux. Paris, Ed. d'art et d'hist. (192 S., 100 Taf.) 275 Fr.

Camelli, Illemo, Lo spirito di Giotto. Discorso. Cremona. (19 p.) 8°. 2 L.

Ceci, G., Bibliografia per la storia delle arti figurative nell'Italia meridionale. Parte 1. 2. Neapel, pressa la R. Deputazione. (VII, 766 S.) 60 L.

Chinesische Kunst. Ein Handbuch zur Einführung in die Malerei, bildende Kunst, Keramik, Webereien, Bronzen u. Kleinkunst Chinas. Von R. Fry u. a. Aus dem Englischen v. F. v. Oppeln-Bronikowski. München, Bruckmann. (XVI, 103 S., 23, 62 Taf.) 4°. 18 M.

Deusch, Werner R., Malerei der deutschen Romantiker u. ihrer Zeitgenossen. Bln., Wolff. (37 S., 100 Taf.) 4°. 16.50 M.

Eckert, Karla, Das Bildnis der klassizistisch-romantischen Epoche in Deutschland. (Diss. Königsberg.) Köslin 1936, Hendess. (95 S.) 8°. 4 M.

Engels, Mathias Toni, Zur Problematik der mittelalterlichen Glasmalerei. Bln., Triltsch u. Huther. (69 S.) 8°. (Diss. Bonn.)

Freund, Lothar, Studien zur Bildgesch. der Sibyllen in der neueren Kunst. (Hamburg, Phil. Diss. 1936.) (32 S.) 8°.

Freytag, Otto, Hinterglasmalerei. Ihre künstlerische Eigenart u. Arbeitsweise in Vergangenheit u. Gegenwart. Ravensburg, Maier. (44 S. mit Abb.) 8°. 1 M.

Friedländer, M. J., Die altniederländische Malerei. Bd. 13. Anthonis Mor u. seine Zeitgenossen. Leiden 1936, Sijthoff. (203 S., LXXXIII S. Abb.) 16 M.

Friedrich, K. J., Die Gemälde Ludwig Richters. Forschungen zur dt. Kunstgesch. Bd. 24. Bln., Dt. Verein f. Kunstwiss. (103 S., 92 S. Abb., 1 Taf.) 4°. 20 M.

Garzarolli von Turnlackh, Karl, Malerei u. Skulptur aus Steiermark bis 1440. Kunstgeschichtl. Übersicht u. Katalog. Wien, Kunsthist. Museum. (28 S. mit 35 Abb.) gr. 8°.

Glaser, Adolf, Die Basler Glasmalerei im 16. Jh. seit Hans Holbein d. J. (Diss. Basel.) Winterthur, Schönenberger u. Gall. (136 S., 6 Bl. Abb.)

Goern, Hermann, Das Ehebild im deutschen Mittelalter. Halle 1936, Akad. Verl. (93 S., 20 Taf.) 5.60 M. (Diss. Halle.)

Gollob, H., Der Wiener Renaissancekünstler mit der Signatur A. N. Straßburg-Lpz., Heitz. (21 S., 12 Taf.) 4° = Studien zur dt. Kunstgesch. H. 308. 4 M.

Gombosi, G., Palma Vecchio. Des Meisters Gemälde u. Zeichnungen. Hrsg. u. eingel. Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Bd. 38. Stuttgart, Bln., Dt. Verlags-Anstalt. (XXXII, 144 S.) 4°. 20 M.

Gröschel, Georg, Die Nazarener u. ihre Beziehungen zur altdeutschen Malerei. (Diss. Erlangen.) (73 S.) 8°.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0384
gefördert durch die DFG

Hackel, Alfred Alexej, Das altrussische Heiligenbild, die Ikone. Disquisitiones Carolinae. T. 10. Nymwegen 1936, Zentrale Druckerei. (142 S.) gr. 8°. 5 M.; Pp. 6 M.

Haeberlein, Fritz, Das sog. Hardehausener Evangeliar (Landesbibl. Kassel, ms. theol. 59) u. seine Stellung in der dt. Malerei des 12. Jhs. (Diss. Marburg.) (V, 72 S., 3 Taf.) 8°.

Hampe, Roland, Frühe griechische Sagenbilder in Böotien. (München, Phil. Diss. 1936.) Athen, Dt. Archäol. Institut. (111 S. mit Abb., 42 S. Abb.) 8°.

Harada, B., The pageant of Chinese painting. A collection of the masterpieces of all the painters from Ku K'ai-Chih to Wu Chun-Ch'ing. London 1936, Goldston. 100 sh.

Hartmann, Guido, Kampf um Meister Mathies v. Aschaffenburg, genannt Matthias Grünewald. Unter Mitw. v. Eugen Hartmann. Nürnberg, Spindler. (28 S. mit Abb.) 8°. 1 M.

Hasselberg, Maria Theresia, Liber pictus A 74 der Preuß. Staatsbibl. zu Berlin. Ein Beitr. zur Erforschung mittelalterlicher Skizzen- u. Musterbücher. (Königsberg, Phil. Diss. 1936.) (87 S., 4 Taf.) 8°.

Henrici, Irene, Die Landschaft des Unendlichen Raumes. (Münster, Phil. Diss. 1936.) (IV, 48 S.) 8°.

Herrmann, H., Untersuchungen über die Landschaftsgemälde des Peter Paul Rubens. (Diss. Bln. 1936.) (88 S., 8 Taf.)

Hintze, Charlotte, Kopenhagen u. die deutsche Malerei um 1800. (Diss. München.) Würzburg, Triltsch. (103 S.) 3.60 M.

Hitzeroth, Carl, Paul Baum, ein deutscher Maler. 1859 bis 1932. Dresden, Jess. (XI, 131 S., 2 Taf.) 4°. 8.50 M.; Lw. 10 M.

Hoogewerff, G. J., De noord-neederl. schilderkunst. D. I. Haag 1936, Nijhoff. 10.50 fl.

Hugelshofer, W., Giovanni Giacometti. 1868—1933. Monogr. zur Schweizer Kunst. Bd. 8. Zürich, Lpz., Orell Füssli Verl. 1936. (23 S., 48 S. Abb.) 4°. 7.20 M.

Indische Miniaturen aus dem Besitz der Staatl. Museen zu Berlin. Mit einer Einf. v. E. Kühnel. Berlin, Mann. (36 Bl. mit Abb.) 10.50 M.

Jacques, Renate, Die Ikonographie der Madonna in Trono in der Malerei des Dugento. (Diss. Bln.) (43 S.) 4°.

Keiser, Herbert Wolfgang, Die deutsche Hinterglasmalerei. München, Bruckmann. (70, 96 S., 1 Taf.) 4°. 27.50 M.

Knowles, J. A., Essays in the history of the York School of glass-painting. London 1936, S. P. C. K. (268 S.) 30 sh.

Kozáky, I., A haláltáncok története. Gesch. der Totentänze. 1. Anfänge der Darstellungen des Vergänglichkeitsproblems. Bibl. human. hist. 1. Budapest 1936, Stemmer. (342 S., 8 Taf., 2 Beil.) 4°. 40 Pengö.

Kramrisch, S., A survey of painting in the Deccan. London, India Soc. (234 S.) 31/6 sh.

Kroll, Bruno, Deutsche Maler der Gegenwart. Die Entwicklung der deutschen Malerei seit 1900. Bln., Rembrandt-Verl. (162 S. mit 160 Abb. u. 6 farb. Taf.) 4° = Die Kunstbücher des Volkes. Bd. 21. 5.80 M.; Lw. 7.80 M.

Kussin, Werner, Spätgotische Tafelmalerei in Danzig. (VIII, 163 S.) 8°. (Diss. Erlangen.)

Leroy, A., Histoire de la peinture française au Moyen Age et à la Renaissance. Paris, Michel. (416 S., 40 Taf.) 20 Fr.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0385
gefördert durch die DFG

Lutze, Eberhard, u. Wiegand, Eberhard, Die Gemälde des 13. bis 16. Jhs. Lpz., K. F. Koehler. Bilderbd. (176 S. mit 407 Abb.) 6.50 M.; Beschreib. Text. (207 S.) 3 M. = Kataloge des Germ. Nationalmuseums zu Nürnberg. Zus. 9 M.

Luzzato, G. L., Vincent van Gogh. Modena 1936, Guanda. (315 S., 6 Taf.) 12 L.

Madsen, H., Maleren John Constable. Kopenhagen, Levin & Munksgaard. 4.50 Kr.

Mahn, Hannshubert, Hans von Tübingen u. die Blüte schwäbischer Malerei. Vortr. Stuttgart, Kohlhammer. (23 S., 5 Bl. Abb.) gr. 8° = Schriften u. Vortr. der württ. Ges. der Wissenschaften. Geisteswiss. Abt. H. 3. 1.80 M.

Mather, F. J., Venetian painter. London, Allen and Unwin. (497 S.) 18 sh.

Musée du Louvre. Inventaire général des dessins des écoles du nord. Écoles allemande et suisse par Louis Demonts. T. I. Première période, maîtres nés avant 1500, A—P. Paris, Musées nationaux, Palais du Louvre. (60 S. mit 99 Taf.) 4°.

Nissen, Robert, Der Maler Derick Baegert u. sein Kreis. Katalog des Landesmuseums der Provinz Westfalen f. Kunst u. Kulturgesch. Münster i. W., 89 Nrn. (33 Taf.) 4°.

Ojetti, Ugo, Giotto. Discorso. Roma, R. Accademia d'Italia. (26 p.) 8°. 5 L.

Østby, Leif, Das Bildnis in Norwegen. Hist. Bildkunde. Bd. 7. Hamburg, v. Diepenbroick-Grüter & Schulz. (90 S., 32 Bl. Abb.) 8.80 M.

Pfitzner, Alfred, Die Funktionen des landschaftl. Elementes in der streng rotfigurigen griech. Vasenmalerei. Rostock, Hinstorff. (43 S.) 8°. (Diss. Rostock.)

Poulsen, Frederik, Probleme der römischen Ikonographie. Det kgl. Danske Videnskabernes Selskab. Archaeol.-kunsthist. Meddelelser. 2, 1. Kopenhagen, Levin & Munksgaard. (47 S., 67 Taf.) gr. 8°. 8.50 Kr.

Preetorius, Emil, Vom Wesen ostasiatischer Malerei. Ein Vortr. Lpz., Insel-Verl. (19 S. mit 1 Abb.) 4°. Pp. 3 M.

Preston, Lionel, Sea and river painters of the Netherlands in the 17th century. London, Oxford Univ. Press. (XIV, 84 S.) 4°. 30 sh.

Raczyński, Joseph Alexander Graf, Die flämische Landschaft vor Rubens. Beitr. zur Entwicklungsgesch. der flämischen Landschaftsmalerei in der Zeit von Brueghel bis zu Rubens. Veröff. zur Kunstgesch. Bd. I. Frankfurt, Prestel-Verl. (128 S.) 4°. 18 M.

Redlefsen, Ellen, Mariendarstellungen im nördlichen Deutschland bis um die Mitte des 13. Jhs. (72 S.) 8°. (Diss. Kiel.)

Reinecke, Helmut, Lüneburger Buchmalereien um 1400 u. der Maler der Goldenen Tafel. Bonn, Röhrscheid. (132 S.) gr. 8°. 3.50 M. (Diss. Göttingen.)

Richter, G. M., Giogio da Castelfranco called Giorgione. Chicago, Chicago Univ. Press; London, Cambridge Univ. Press. (525 S.) 7/17/6 £.

Rocheblave, S., Die französische Malerei des 19. Jhs. Wien, Schroll. (36 S., 104 Taf.) 4°. 18 M.

Roffler, Thomas, Schweizer Maler. Reden u. Aufsätze. Mit einem Lebensbild d. Verf. Frauenfeld, Lpz., Huber. (200 S., 24 S. Abb.) 5.70 M.; 9.50 Fr.

Rosa, Leone Augusto, La tecnica della pittura. Dai tempi preistorici ad oggi. Milano. 4°. (335 p.)

Rotthauwe, Emma, Studien zur sienesischen Landschaftsmalerei im Tre- und Quattrocento. Würzburg, Triltsch. (64 S.) 8°. (Diss. Köln.)

Rumpf, Andreas, Sakonides. Lpz., Heinrich Keller. (30 S., 32 Taf.) 4°. Bilder griech. Vasen. H. 11. 28 M.

Salis, Arnold v., Neue Darstellungen griech. Sagen. 2. Picenum. S.-B. der Heidelberger Akad. d. Wiss. Phil.-hist. Kl. Jg. 1936/37. Abh. 1. Heidelberg, Winter. (75 S.) 4.20 M.

Santoro, M., Pietro Bembo. Neapel, Morano. (216 S.) 12 L.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0386
gefördert durch die DFG

Schlee, Ernst, Die Ikonographie der Paradiesflüsse. Studien über christl. Denkmäler. N. F. H. 24. (Diss. Kiel.) Lpz., Dieterich. (IX, 220 S.) 16 M.

Schwanenberg, H., Leben u. Werk des Massimo Stanzioni. Ein Beitrag zur Gesch. der neapolitan. Malerei des 17. Jhs. (Diss. Bonn.) Bonner Univ.-Buchdr. (74 S.) 2.50 M.

Schwark, Willy Günther, Die Porträtwerke Chinards. (Diss. Freiburg i. Br.) (79 S.) 8°.

Seiffert-Wattenberg, R., Van Eyck u. Brueghel. München, Bruckmann. (162 S.) 4°. 10 M.

Simson, Otto Georg v., Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock, besonders d. Medicigalerie des P. P. Rubens. Slg. Heitz. R. 2. Bd. 9. (Diss. München.) Lpz., Straßburg, Zürich 1936, Heitz. (398 S., 10 Taf.) 8°. 18 M.

Somaré, Enrico, Giovanni Segantini. Bergamo. (26 p.) 4°. 20 L.

Stelling-Michaud, S., Unbekannte Schweizer Landschaften aus dem 17. Jh. Zeichnungen u. Schilderungen von Jan Hackaert u. a. holländ. Malern. Zürich, Lpz., Niehans. (103 S., 40 Taf.) 4°. 8.70 M.

Suter, Karl Friedrich, Das Rätsel v. Leonardos Schlachtenbild. Zur Kunstgesch. des Auslandes. H. 137. Straßburg, Heitz. (89 S., 15 Taf.) 4°. 10 M.

Thiele, Heinz, Die Landschaftsszenerie des Mittelalters in der dt. Malerei des 14. bis zur Mitte des 15. Jhs. Berlin, Triltsch u. Huther. (147 S.) 8°. (Diss. Berlin.)

Tietze, Hans, u. Tietze-Conrat, Erika, Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers. Bd. 2. Der reife Dürer. Halbbd. 1. Von der venezianischen Reise 1505 bis zur niederländ. Reise 1520. Basel, Lpz., Holbein-Verlag. (343 S.) 4°. 84 M.; 140 Fr.

Tinti, M., Lorenzo Bartolini. 2 vols. Rom 1936, R. Accad. d'Italia. Artisti ital. dell'Ottocento. 2. (286, 176 S., 109 Taf.) 100 L.

Ueberwasser, Walter, Le Jardin de Daubigny. Das letzte Hauptwerk van Goghs. Stilkrit. u. röntgenolog. Beitr. zur Unterscheidg. echter u. angeblicher Werke van Goghs. Basel 1936, Cratander. (54 S. mit Abb.) 4°.

Underwood, E., A short history of English painting. London 1936. (XIII, 264 S.) 4/6 sh.

Vogliano, Achille, Greco. Milano, tip. Pepe. 8°. (198 p.)

Voit, M., Bildnisse Göttinger Professoren aus 2 Jahrhunderten (1737—1937). Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. (24 S., 113 Taf. 20×29,5 cm.) 4.80 M.

Walicki, M., La peinture d'autels et de retables en Pologne au temps des Jagellons. Paris, Belles Lettres. 150 Fr.

Waterhouse, E. K., Baroque painting in Rome: the 17th century. British School at Rome. (XII, 103 S., 42 Taf.) 15 sh.

Westphal, Dorothee, Wenig bekannte Werke der Malerei des 14. bis 18. Jhs. in Dalmatien. Zagreb, Ausliefg. Kugli. (30 S.) gr. 8°. 7.50 M.

Wit, Cornelis Johannes de, Die Utrechtschen Miniaturen des 15. Jhs. Bln., Ebering. (123 S.) 8°. (Diss. München.)

Wohlfarth, Paul, Die Frau am Fenster. In: Zeitschrift für Ästhetik. Bd. 31, S. 63—70.

Zahle, Erik, Danmarks Malerkunst. Kopenhagen, H. Hirschsprung.

Zieren, Helene, Studien zum Teufelsbild in der deutschen Dichtung von 1050 bis 1250. Bochum-Langendreer, Pöppinghaus. (III, 93 S.) 8°. (Diss. Bonn.)

c) Graphik

Aeberhardt, Werner E., Hundert Jahre Illustrationen zu Gotthelf u. Gotthelfbilder. Bern, Haupt. (39 S., 8 Bl. Abb.) gr. 8°. 3 Fr.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0387
gefördert durch die DFG

Baer, Leo, Holzschnitte auf Buchumschlägen aus dem 15. u. der 1. Hälfte des 16. Jhs. Einblattdruck des 15. Jhs. Bd. 90. Straßburg 1936, Heitz. (11 S., 20 Taf.) 2°. 50 M.

Die Zeichnungen Albrecht Dürers. Hrsg. v. F. Winkler. Bd. 2. 1503—1510/11. Bln., Dt. Verein f. Kunstwiss. (115 Bl. Abb., 159 S., 5 Bl. XXX S. Abb.) 4°. 40 M.

Frank, Grace, and Miner, Dorothy, Proverbes en rimes. Text and illustrations of the 15th century from a French ms. in the Walters Art Gallery, Baltimore. Baltimore, The Johns Hopkins Press; London, H. Milford. (IX, 117 S. mit 186 Taf.) 8°.

Geisberg, Max, Der Buchholzschnitt im 16. Jh. in deutschen, schweizer, niederländischen u. italienischen Drucken des 16. Jhs. Mit einer Einl. Bln., Schloss. (55 S., 100 Orig.-Holzschnitte, 48×37 cm.) Subskr.-Pr. 225 M.

Haemmerle, Albert, Der Farbstich, seine Anfänge u. seine Entwicklung bis zum Jahre 1765. Privatdr. München. (111 S.) 4°.

Horn, Walter, Der Graphiker Robert Büchner. Bln. 1936, Die Rabenpresse. (31 S. mit 20 Abb.) gr. 8° = Die neue Reihe. Bd. 26/27. 1.50 M.

Jacoby, Annemarie, J. C. Thaeter. Ein Beitrag zum Reproduktionsstich des 19. Jhs. Bleicherode, Nieft. (92 S.) 8°. 3.50 M. (Diss. Halle.)

Mackowsky, Hans, Schadows Graphik. Forschungen zur dt. Kunstgesch. Bd. 19. Bln. 1936, Dt. Verein f. Kunstwiss. (155 S., 211 Taf.) 2°. 50 M.

Prints in the dotted manner and other metal-cuts of the XVth century in the Department of prints and drawings, British Museum. London, Paul. (104 S., 43 Taf.) 2°. 2/2 £.

Sander, M., Copertine italiana illustrate del Rinascimento. Mailand, Hoepli. (19 S., 20 Taf.) 4°. 60 L.

Schilling, Edmund, Zeichnungen der Künstlerfamilie Holbein. Einf. u. Ausw. (61 Abb. nach Zeichnungen Hans Holbeins d. Ä. u. sr. Söhne Ambrosius Holbein u. Hans Holbein d. J.) Frankf. a. M., Prestel-Verl. (XXII S., 56 S. Abb.) 4°. Pp. 2.70 M.

Schomer, Josef, Die Illustrationen zu den Visionen der hl. Hildegard als künstlerische Neuschöpfung. Das Verhältnis der Illustrationen zuea. u. zum Text. (62 S.) 8°. (Bonn, kath.-theolog. Diss.)

Schramm, Albert, Der Bilderschmuck der Frühdrucke. Bd. 20. Die Straßburger Drucker. T. 2. Johann Grüninger, Johann Prüss usw. Lpz., Hiersemann. (30 S., 286 S. Abb.) 2°. 98 M.; geb. 106 M.

Wegmann, Agnes, Schweizer Exlibris bis zum Jahre 1900, Bd. 2. Zürich, Verl. der Schweizer Bibliophilen Ges. (XII, 432 S., 59 gez. Bl. Abb.) 4°. 50 Fr.

Weigert, R.-A., Jean Iberain, dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi. (1640—1711.) 2 vols. Paris 1936, Ed. d'Art et d'Hist. (618 S., 30 Taf.) 170 Fr.

Winkler, Friedrich, Die Zeichnungen Albrecht Dürers. Bd. I: 1484—1502. Bln. 1936, Dtsch. Verein f. Kunstwiss. (XXIII, 195 S. Text, 267 Lichtdrucke u. 66 Autotypien.) 40 M.

7. Die geistige und soziale Funktion der Kunst

a) Geistiger Gehalt

Berndt, Albrecht, Die Bedeutung der Frau in der Dichtung deutscher Romantiker. (Diss. Königsberg.) Würzburg, Triltsch. (III, 106 S.) 8°. 2.80 M.

Binyon, Laurence, Chinese Art and Buddhism. London 1936, British Academy. (22 pp., 5 Taf.) 8°. 2/6 sh.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0388
gefördert durch die DFG

Bione, C., Orazio e Virgilio. Un ventennio di vita spirituale nella Roma Augustea: 37—17 a. C. Bibl. di cultura. II. Florenz 1936, La nuova Italia. (VII, 288 S.) 15 L.

Bramstedt, E. K., Aristocracy and the middle classes in Germany. Social types in German literature, 1830—1900. London, King. (XII, 361 S.) 15 sh.

Bülck, Walter, Christentum u. Deutschtum bei Arndt, Bismarck, H. St. Chamberlain u. heutigen Dichtern. Gütersloh, Bertelsmann. (48 S.) 8°. 1.20 M.

Caronia-Roberti, Salvatore, Architettura ed etica fascista. Palermo, Priulla. 8°. (43 p.) Quaderni dell'Istituto nazionale fascista di cultura. Sezione di Palermo 1.

Daxelberger, Rosa, Der Heilige in der deutschen Dichtung zur Zeit des Expressionismus (1910—1927.) München, Mössl. (92 S.) 8°. (Diss. München.)

Diehl, Otto, Stefan George u. das Deutschtum. (Diss. Gießen 1936.) (84 S.) 8°.

Diesenberg, Hans, Studien zur religiösen Gedankenwelt in der Spruchdichtung des 13. Jhs. Bonn, Leopold. (83 S.) 8°. (Diss. Bonn.)

Eberhard, Philipp, Die politischen Anschauungen der christlich-dten. Tischgesellschaft. Untersuchungen zum Nationalgefühl Achim von Arnims, Baron de la Motte-Fouqués, Heinrich von Kleists u. Adam Müllers. Erlanger Arb. z. dt. Lit. 7. Erlangen, Palm & Enke. (VIII, 95 S.) 3.50 M. (Diss. Erlangen.)

Effelberger, Hans, Umrisse der amerikanischen Kultur u. Kunst. Frankf. a. M., Diesterweg. (VII, 52 S.) gr. 8°. 1.80 M.

Ernst, Gertrude, Die Rolle des Geldes im englischen Roman des 19. Jhs. (Heidelberg, Phil. Diss. 1936.) (79 S.) 8°.

Fischer, Hildegard, Antoine Furetière (1619—1688.) Ein französ. Literat des 17. Jhs. Versuch eines Beitrags zur Wesenskunde des franz. Menschen. Roman. Studien. H. 41. Bln., Ebering. (XXIX, 333 S.) 8°. 16 M.

Fliegner, Gotthard, Geistliches u. weltliches Rittertum im Rolandslied des Pfaffen Konrad. Deutschkundl. Abtl. A. 9. Breslau, Maruschke & Berendt. (XII, 79 S.) 3 M. (Diss. Breslau.)

Franz, Alfred, Der pädagogische Gehalt der dt. Romantik. Zur erziehungswiss. Würdigung des romant. Romans. Erziehungsgesch. Unters. 6. Lpz., Meiner. (IV, 132 S.) gr. 8°. 5.40 M. (Diss. Te. H. Dresden.)

Franz, E., Deutsche Klassik u. Reformation. Die Weiterbildg. protestantischer Motive in der Philos. u. Weltanschauungsdichtg. des dt. Id. Dt. Vierteljahrsschr. f. Lit.wiss. u. Geistesgesch. Buchreihe Bd. 22. Halle, Niemeyer. (XVIII, 436 S.) 16 M.

Frenzen, Wilhelm, Germanienbild u. Patriotismus im Zeitalter des dt. Barock. In: Dt. Vierteljahrsschr. für Lit.wiss. u. Geistesgesch. Bd. XV, S. 203—219.

Fricke, Gerhard, Die Entdeckung des Volkes in der deutschen Geistesgeschichte vom Sturm u. Drang bis zur Romantik. Kieler Univ.-Reden. N. F. H. 8. Hamburg, Hanseat. Verl.-Anstalt. (17 S.) 1 M.

Galley, Horst, Resignation u. Entsagung in Adalbert Stifters Dichtung u. Leben. (Diss. Göttingen.) (71 S.) 8°.

Gasparini, Evel., Il principe Myskin. Una ricera sul cristianesimo di Dostojevskij. Padova, Cedam. 8°. (48 p.) 7 L.

Gräfe, Gerhard, Die Gestalt des Literaten im Zeitroman des 19. Jhs. (Berlin, Phil. Diss.) (136 S.) 8°. Bln., Ebering. German. Studien. H. 185. 5.40 M.

Grierson, Herbert J. C., Milton & Wordsworth. Poets and Prophets. A Study of their Reactions to Political Events. New York, Macmillan Comp. (X, 185 S.) 2.50 $.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0389
gefördert durch die DFG

Grohne, Ernst, Die bremischen Truhen mit reformatorischen Darstellungen u. der Ursprung ihrer Motive. Bremen 1936, Arthur Geist. (64 S. m. 38 Abb. auf Taf.) 8°. 3 M.

Grosshans, Karl, Romain Rolland u. der germanische Geist. (Diss. Berlin.) Würzburg, Triltsch. (IX, 86 S.) 8°.

Grützmacher, Richard H., Goethes Faust. Ein dt. Mythus. T. 1 u. 2. Bln., Stilke. (94, 94 S.) 8°. In 1 Bd. geb., Lw. 7.50 M.

Guggenbühl, Hans Carl, Michael Arlen. Kritiker der engl. Gesellschaft. Affoltern a. Albis, Weiss. (IX, 139 S.) 8°. (Diss. Zürich.)

Guzinski, Elisabeth, Karl Immermann als Zeitkritiker. Ein Beitrag zur Gesch. der dt. Selbstkritik. Neue dt. Forschungen. Abt. Neuere dt. Lit.gesch. Bd. 11 = Bd. 142. Bln., Junker & Dünnhaupt. (328 S.) gr. 8°. 14 M. (Diss. Köln.)

Haag, Hiltrud, Der Gestaltwandel der Kupplerin in der franz. Lit. des 16. u. 17. Jhs. (Marburg, Phil. Diss. 1936.) (75 S.) 8°. Im Buchh. als: Marburger Beiträge zur roman. Philol. H. 22.

Hampe, Edgar, Der Pessimismus M. Solitaires (1818—1869.) German. Studien. H. 183. Diss. München.) Bln., Ebering. (186 S.) 8°. 7.20 M.

Hannemann, Carl, Standpunkt u. Ziel der deutschen Volksmusik. In: Zeitschrift für Musik, 104. Jg., 2. Halbjahr, H. 9, S. 968—970.

Hauer, J. W., Das religiöse Artbild der Indogermanen u. die Grundtypen der indo-arischen Religion. Glaubensgesch. der Indogermanen. T. 1. Stuttgart, Kohlhammer. (XVI, 357 S.) 10 M.

Hesse, Gerhard, Das politische Element in der Lyrik Swinburnes u. Tennysons. (Greifswald, Phil. Diss. 1936.) (VI, 127 S.) 8°.

Hof, Walter, Der Gedanke der deutschen Sendung in der deutschen Literatur. Gießener Beiträge zur deutschen Philologie. 50. (Diss. Gießen.) Gießen, v. Münchow. (145 S.) 8°. 7 M.

Hoffmann, Helmut, Mensch u. Volk im Kriegserlebnis, dargestellt an typischen deutschen Dichtungen aus der Zeit des Weltkrieges. (Diss. Hamburg.) Berlin, Ebering. (81 S.) 8°. German. Studien. H. 189.

Hoffmann, Käte, Themen der französ. Lyrik im 12. u. 13. Jh. (Diss. Bonn 1936.) (208 S.) 8°.

Hollerbach, Ed., Leitgestalten der Volkskunst im indogermanischen Bereich. Einleitende Untersuchg. Köln, Schroeder. (63 S. ill.) 2 M.

Horovitz, Ruth, Vom Roman des jungen Deutschland zum Roman der Gartenlaube. Ein Beitrag zur Gesch. des dt. Liberalismus. (Diss. Basel.) (146 S.) gr. 8°. Breslau, M. u. H. Marcus. 6 M.

Hudson, A. P., Folksongs of Mississippi and their background. Chapel Hill, Univ. of N. Carolina Press; London, Oxford Univ. Press, 1936. (320 S.) 22/6 sh.

Irmen, Friedrich, Liebe u. Freundschaft in der franz. Lit. des 17. Jhs. Speyer a. Rh., Pilger-Druckerei. (147 S.) 8°. (Diss. Heidelberg.)

Jax, Karl, Der Frauentypus der römischen Dichtung. Innsbruck, Lpz., Rauch. (71 S.) 8°. 1.90 M.

Keferstein, Georg, Die Tragödie des Unpolitischen. Zum politischen Sinn des „Egmont". In: Dt. Vierteljahrsschr. für Literaturwiss. u. Geistesgesch. Bd. XV, S. 331—361.

Kirsch, Edgar, Hans Grimm als Wegbereiter nordischer Gesamtschau. Borna-Lpz., Noske. (58 S.) 8°. (Diss. Lpz.)

Kneisel, Gotthold, Volkhafte Dichtung in Österreich. Junge Dichtung als Spiegelbild inneren Volkstumes. Graz, Leuschner u. Lubensky. (50 S.) gr. 8°. 2 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0390
gefördert durch die DFG

Koch, Karl-Heinz, Paul Ernst u. das tragische Herrscherideal. Versuch einer Deutg. Dt. Werden. H. 8. (Diss. Greifswald.) Greifswald, Bamberg. (158 S.) 8°. 4.50 M.

Köhler, Oskar, Eichendorff u. seine Freunde. Ideen um die dt. Nation. (Mit 8 Bildern.) Freiburg i. Br., Herder. (107 S.) 8°. 1.70 M.; Pp. 2.40 M.

Koldewey, Eva, Über die Willensfreiheit im älteren englischen Drama. Würzburg, Triltsch. (VIII, 98 S.) 8°. 3 M. (Diss. Berlin.)

Konrad, Gustav, Herders Sprachproblem im Zus.hang der Geistesgesch. Eine Studie zur Entwicklung des sprachl. Denkens der Goethezeit. Bln., Ebering. (102 S.) gr. 8° = German. Studien. H. 194. 4.40 M. (Diss. Marburg.)

Kötz, Kurt, Das Frankreichbild im Werke Sainte-Beuve's. Arb. zur roman. Philol. 43. (Diss. Bonn.) Bochum-Langendreer, Pöppinghaus. (131 S.) 4 M.

Kuder, Manfred, Die deutschbrasilianische Literatur u. das Bodenständigkeitsgefühl der deutschen Volksgruppe in Brasilien. Eine literaturgeschichtl. u. volkstumskundl. Untersuchung. (Diss. Breslau.) Berlin u. Bonn, Dümmler. (102 S.) 8°. Aus: Ibero-Amerikanisches Archiv. Jg. 10, H. 4.

Küllmer, Erna, Auffassung u. Bedeutung des Todes im Werk Rainer Maria Rilkes. (Münster, Phil. Diss.) Bochum-Langendreer 1936, Pöppinghaus. (52 S.) 8°.

Kulp, Johannes, Arndt als christlich-völkischer Dichter. Lpz. u. Hamburg, Schloessmann. (56 S.) 8° = Welt des Gesangbuchs. H. 14.

Kyriakides, Stilpon P., Neugriechische Volkskunde. Volksdichtung, Volksglaube, Volkskunst. Mit Hinweisen auf die dt. Volkskunde. Ein Vortrag, gehalten in München, Bln. u. Dresden. Thessalonike 1936. (44 S. m. 14 Taf.) 8°.

Langenbucher, Hellmuth, Deutsche Dichtung in Vergangenheit u. Gegenwart. Eine Einf. mit ausgew. Textproben. Bln., Bong. (443 S.) 8°. Lw. 4.80 M.

Lederle-Grieger, Ursula, Gerechtigkeitsdarstellungen in dt. u. niederländ. Rathäusern. (Diss. Heidelberg.) (106 S.) 8°.

Lohkamp, Gertrud, Die geographischen Bedingtheiten in der modernen australischen Literatur. (Bonn, Phil. Diss. 1936.) Düsseldorf, Nolte. (47 S.) 8°.

Loorits, O., Volkslieder der Liven. Verh. der Gelehrten Estnischen Ges. 28. Dorpat 1936, Krüger. (XXIV, 688 S.)

Mackowsky, Hans, Deutsche Kunst aus Nord u. Süd. Bln., Rembrandt-Verl. (378 S.) 8°. 7.50 M.

Martinu, Kurt, F. G. Klopstock im Raum der Nation. (Bonn, Phil. Diss. 1936.) Düsseldorf, Nolte. (170 S.) 8°.

Meier, J. u. Seemann, E., Lesebuch des deutschen Volksliedes. T. I. Das Volkslied im Leben des Volkes. T. 2. Individuallied u. Lied der Gemeinschaft in ihren wechselseitigen Beziehungen. Literarhist. Bibl. Bd. 19. T. 1. 2. Bln., Junker u. Dünnhaupt. (VIII, 188, 189 S.) Je 3.40 M.

Mersmann, Hans, Volkslied u. Gegenwart. Potsdam, Voggenreiter. (94 S.) gr. 8°. 2.50 M.; geb. 3.50 M.

Mettin, Hermann Christian, Die Bedeutung des Staates in Schillers Leben, Weltanschauung u. Dramen. Ein Beitr. zur Untersuchung des Verhältnisses v. Staat u. Drama. (65 S.) 8°. (Diss. Heidelberg.) Auch in: Bücherei f. Spiel u. Theater. Bd. 5. Langen/Müller, Berlin.

Mulot, Arno, Das Bauerntum in der deutschen Dichtung unserer Zeit. Stuttgart, Metzler. (VII, 80 S.) gr. 8°. 2.85 M.

Nadler, J., Deutscher Geist, deutscher Osten. 10 Reden. Schriften der Corona. 16. München, Bln., Oldenbourg; Zürich, Verlag der Corona. (223 S.) 5.50 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0391
gefördert durch die DFG

Nitschke, Otfried, Goethes pädagogische Provinz. Eine Deutg. v. Goethes Erziehungsbild. Würzburg, Triltsch. (84 S.) gr. 8°. 3 M. (Diss. Heidelberg.)

Opalka, Bruno, Dante u. die politischen Mächte sr. Zeit. Untersuchungen zur Monarchia. (Diss. Berlin.) Bln., Ebering. (90 S.) gr. 8° = Romanische Studien. H. 43. 3.60 M.

Orth, Hildegard, Der Todesgedanke in der franz. Lyrik des 19. Jhs. (82 S.) 8°. (Diss. Würzburg.)

Pallmann, Gerhard, Bekenntnislied u. innere Wehrhaftigkeit. In: Volksspiegel. 4. Jg., H. 2. S. 74—80.

Praxmarer, Konrad, Salzburg u. der deutsche Festspielgedanke. Vortr. Wien u. Lpz., Braumüller. (19 S.) gr. 8°. —.80 M.

Quiskamp, Robert, Der Gottesbegriff bei Tolstoj. Paderborn, Schöningh. (149 S.) gr. 8°. 2.80 M.

Reykers, H. H., Die isländische Ächtersaga. Ein Beitrag zur nord. Volkskunde. (Diss. Köln 1936.) (72 S.)

Rheinländer-Möhl, Annemarie, Umbruch des Geistes in sr. Auswirkung auf die literarische Situation der Gegenwart. Nachgewiesen an der zeitbedingten u. artfremden Romankunst Franz Werfels. (Münster, Phil. Diss. 1936.) Bochum-Langendreer, Pöppinghaus. (V, 74 S.) 8°.

Rheinländer-Schmitt, Hildegard, Dekadenz u. ihre Überwindung bei Hugo v. Hofmannsthal. (Münster, Phil. Diss. 1936.) (97, IV S.) 8°.

Ruprecht, Karl, Wilhelm Heinrich Riehls „Kulturgeschichtliche Novellen" mit Berücksichtigung ihres Verhältnisses zur Quelle. (Königsberg, Phil. Diss. 1936.) (77 S.) 8°.

Saint-Germes, M., Balzac considéré comme historien du droit. Paris, Nizet et Bastard. (217 S.) 50 Fr.

Schachner, Walter, Das Generationsproblem in der Geistesgesch. Mit einem Exkurs über den Hainbund. Gießener Beitr. zur dt. Philol. 49. Gießen, v. Münchow. (110 S.) gr. 8°. 4.20 M. (Diss. Gießen.)

Scheibenberger, Karl, Der Einfluß der Bibel u. des Kirchenliedes auf die Lyrik der dt. Befreiungskriege. (Diss. Frankfurt 1936) (70 S.) 8°.

Scheidt, Wilhelm Heinrich, Von der Weisheit Goethes für die Geschichte. (Diss. Berlin.) Berlin, Junker u. Dünnhaupt. (126 S.) gr. 8°. 5.60 M.

Schinkel, Karl Friedrich, Deutschland in Schinkels Briefen u. Zeichnungen. Hrsg. v. Carl von Lorck. (Mit 7 Taf. u. 23 Abb. im Text.) Dresden, Jess. (184 S.) 8°. Lw. 8.50 M.

Schmitz, Reta, Das Problem „Volkstum u. Dichtung" bei Herder. Neue Forschung. 31. (Diss. Göttingen.) Bln., Junker u. Dünnhaupt. (VIII, 104 S.) 4°. 5 M.

Schneider, Friedrich, Der deutsche Weg zu Dante. (Mit 4 Tafelbeil., 26 S.) gr. 8°. Weimar, Böhlau 1936. 1.35 M.

Schneider, H., Über die ältesten Götterlieder der Nordgermanen. S.-B. der Bayr. Ak. d. Wiss. Philos.-hist. Abt. Jg. 1936. H. 7. München, Beck. (54 S.) 3.40 M.

Schneider, Karl, Der wahre Kampf um Shakespeare. Ein Kampf gegen Irrtum u. Irreführung in der Shakespeare-Frage. Würzburg, Triltsch. (44 S.) 2 M.

Schultheiss, Hermann, Die Bedeutg. der Familie im Denken Wolframs von Eschenbach. Breslau, Priebatsch. (VII, 71 S.) gr. 8° = Spr. u. Kultur der german. u. roman. Völker. B. Bd. 26. 3 M. (Diss. Breslau.)

Schulz, Erwin, Der volkskundl. Gehalt der plattdeutschen Werke John Brinkmans. (Diss. Rostock.) (65 S.) 8°.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0392
gefördert durch die DFG

Seidenzahl, Karl Ernst, Darstellg. u. Kritik der franz. Gesellschaft bei André Gide. Bottrop i. W., Postberg. (120 S.) 8°. (Diss. Greifswald.)

Stein, Wolfgang von, Ernst Wiechert, ein Dichter der Generationsprobleme. Bonn, Röhrscheid. (91 S.) gr. 8°. 2.50 M.

Stirk, Samuel Dickinson, Gerhart Hauptmanns „Jesusstudien" in ihrer Beziehung zu dem Roman „Der Narr in Christo Emanuel Quint". Ein Beitrag zum Studium v. Hauptmanns Religion. Vortr. Breslau, Maruschke & Berendt. (V, 68 S.) 3 M.

Strzygowski, J., Dürer u. der nordische Schicksalshain. Eine Einf. in vergessene Bedeutungsvorstellungen. Heidelberg, Winter. (VII, 187 S., 1 Taf.) 15 M.

Strzygowski, Josef, Morgenrot u. Heidnischwerk in der christl. Kunst. Dt. Ahnenerbe. Abt. 2. Bd. 8. Bln., Widukind-Verl. (117 S.) 8°. 4.50 M.

Thiele, Ernst Otto, Sinnbild u. Brauchtum. Volkskunst in e. deutschen Gau. Potsdam, Voggenreiter. (159 S. mit Abb.) gr. 8°. 3.80 M.

Thurmann, Erich, Der Niederschlag der evangelischen Bewegung in der engl. Literatur. (Münster, Phil. Diss. 1936.) Emsdetten, Lechte. (VII, 127 S.) 8°.

Trabert, Magda, Friedrich Schlegels Weg von der romantischen zur christl. Anthropologie. (Diss. Bonn.) (247 Bl.) 4°. Teildr.: Wiesbaden 1936, Matthias-Grünewald-Druckerei, (48 S.) 8°..

Uhlig, Kurt, Die Autobiographie als erziehungswissenschaftl. Quelle. (Hamburg, Phil. Diss. 1936.) (135 S.) 8°.

Umani, Giorgio, Storia sacra dell'arte. Milano, L'eroica. 16°. (166 p.) 10 L.

Waldstein-Gebele, Otto v., Deutschreligiöse Kunst. Zeitgemäße Betrachtungen. Lpz., Fahrenkrog-Verl. (16 S. mit Abb.) 8°. —.20 M.

Weber, Alfons, Studien zur Abwandlung der höfischen Ethik in der Spruchdichtung des 13. Jhs. (Diss. Bonn.) Würzburg, Triltsch. (118 S.) 8°. 3.60 M.

Weber, Leopold, Die Isländer-Geschichten u. die Edda. Treuhänder der Weltanschauung unserer Ahnen. Bln., Nationaler Bücher-Dienst. (31 S.) 8°. —.70 M.

Weisbach, Werner, Geschichtliche Voraussetzungen der Entstehung einer christl. Kunst. Vortr. Basel, Haus zum Falken. (32 S.) gr. 8°. 2 Fr.

Wild, Karl, Heinrich Kaminski u. die Frage einer religiösen Musik der Gegenwart. In: Hochland, 34. Jg., Bd. 2, S. 396—403.

Wildhaber, Arno, Das Bild der Reformation in der jungdt. Epoche. (Diss. Bern 1936.) (VIII, 227 S.) 8°.

Wittmann, Fritz, Der Arzt im Spiegelbild der dt. schöngeistigen Lit. seit Beginn d. Naturalismus. Abh. zur Gesch. der Med. u. der Naturwiss. H. 18. Bln. 1936, Ebering. (133 S.) 8°. 5.40 M.

Wittrock, Willy, Der Gottesbegriff im Werk André Gides. (Marburg, Phil. Diss.) (VI, 71 S.) 8°.

Wolff-Staadt, Anne Lise, Tod u. Unsterblichkeit. Das Leitmotiv von E. A. Poes Werk. (Diss. Bln.) (78 S.) 8°.

Zimmermann, Alice, Die schweizerische Demokratie in den Werken Jeremias Gotthelfs u. Gottfried Kellers. (Diss. Basel.) (55 S.) 8°.

b) Auswirkung

Bald, Gustav, Die politisch-satirische Lyrik, ein publizistisches Kampfmittel. Dargest. an den satirischen Zeitschriften Münchens: „Jugend", „Simplicissimus" u. „Brennessel". (Diss. Erlangen.) (IV, 120 S.) 4°.

Bäsken, Rohtraut, Die Dichter des Göttinger Hains u. die Bürgerlichkeit. Eine

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0393
gefördert durch die DFG

literarsoziolog. Studie. Schr. d. Albertus-Univ. Bd. 6. (Diss. Königsberg.) Königsberg, Bln., Ost-Europa-Verl. (XI, 269 S.) 8°. 9 M.

Becker, O. E. H., Arno Holz lebt! In: Ostdeutsche Monatshefte. 17. Jg., Jan.-H., S. 599—607.

Brasch, Alfred, Vertrauen zur jungen Oper. In: Zeitschrift für Musik, 104. Jg., 2. Halbjahr, H. 8, S. 883—889.

Breitwieser, Erwin, Der volkskundliche Ertrag der Schriften von Hermann Löns. (Diss. Gießen.) (103 S.) 8° = Gießener Beiträge zur dt. Philologie. H. 48.

Brandenburg, Hans, Goethe und wir. Weimar, Böhlau. (49 S.) gr. 8°. 1.50 M.

Budinis, C., Gli artisti italiani in Ungheria. L'opera del genio ital. all'estero. Serie prima. Rom 1936, Ist. poligr. dello Stato. (XXIV, 109 S., 183 Taf.) 250 L.

Der Bühnendarsteller. Ein Berufsbild für Schauspieler, Sänger u. Tänzer. Bearb. im Amt f. Berufserziehg. u. Betriebsführg. der Dt. Arbeitsfront in Zusammenarbeit mit der Reichstheaterkammer und dem Theaterwiss. Institut der Stadt Bln. (35 S.) 8°.

Di Franco, L., Proprietà letteraria ed artistica. Mailand 1936, Soc. ed. Libr. (VIII, 176 S.) 18 L.

Eckert, Gerhard, Der Zeitungsroman von heute. Frankfurt a. M., Diesterweg. (71 S.) gr. 8° = Zeitung u. Zeit. N. F. Reihe A. Bd. 1. 1.30 M.

Enklaar, D. Th., Varende Luyden. Studien over de middeleeuwsche groepen van onmaatschappelijken in de Nederlanden. Assen, van Gorcum & Comp. (143 S.) 8°.

Gaus, Marianne, Das Idealbild der Familie in den moralischen Wochenschriften u. seine Auswirkung in der deutschen Literatur des 18. Jhs. Rostocker Stud. H. 3. Rostock, Hinstorff. (106 S.) 3 M.

Gelobter, H., „Le Spectateur" von Pierre Marivaux u. die engl. Moralischen Wochenschriften. (Diss. Frankfurt 1936.) (94 S.)

Gertz, Ulrich, Die Bedeutung der Malerei für die Evangeliumsverkündigung in der ev. Kirche des 16. Jhs. (Diss. Heidelberg.) (75 S.) 8°.

Goetz, Leopold Karl, Volkslied u. Volksleben der Kroaten u. Serben. Bd. 2. Die Liebenden. Personen u. Schauplatz des Liedes. Slavica 12. Heidelberg, Winter. (243 S.) 8.50 M.

Grosser, Paul, Der junge Klopstock im Urteil seiner Zeit. Ein Beitrag zur Gesch. des dt. Geistes im 18. Jh. Würzburg, Triltsch. (VI, 138 S.) 8°. (Diss. Breslau.) 3 M.

Hainebach, H., Studien zum literarischen Leben der Aufklärungszeit in Mainz. (Diss. Gießen 1936.) (153 S.)

Heilmann, Eleonore, Charles Pinot Duclos. Ein Literat des 18. Jhs. u. seine Beziehungen zu Rousseau, d'Alembert, Marmontel u. a. (Berlin, Phil. Diss.) Würzburg 1936, Triltsch. (51 S.) 8°.

Herterich, Fritz, Theater u. Volkswirtschaft. München, Lpz., Duncker u. Humblot. (XI, 384 S.) 14 M. (München, Staatswirtsch. Diss.)

Hey, Paula, Chateaubriand u. Pascal. Studien zur abendländ. Geistes- u. Gesellschaftsgesch. 9. (Diss. Bonn.) Bonn, Röhrscheid. (107 S.) gr. 8°. 3.80 M.

Höfle, Frieda, Cottas Morgenblatt für gebildete Stände u. seine Stellung zur Literatur u. zur literarischen Kritik. (Diss. München.) (154 S.) 8°.

Hörmann, Hans, Methodik der Denkmalpflege. Wege und Ziele der Instandsetzung bei Bauwerken der Antike u. des Mittelalters. München, Neuer Filser-Verl. (107 S., 14 Taf.) 7.80 M.

Jahn, Erwin, Die dt. Literatur in Japan. Ein Jahresbericht. März 1937. Tokio, Jap.-Dt. Kulturinstitut. (56 S.) 8° = Jap.-Dt. Geistesaustausch. H. 8.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0394
gefördert durch die DFG

Jansen, Helena C. Th., Karoline Pichlers Schaffen u. Weltanschauung im Rahmen ihrer Zeit. Graz 1936, Stiasny. (514 S.) gr. 8°. (Diss. Nimwegen.)

Jeremias, Johannes, In der Werkstätte des neutestamentl. Schrifttums. Eine rhythmisch-statistische Untersuchung, zugleich ein Befund über die Ergebnisse der Ed. Sievers'schen Klangforschung. Lpz. 1936. Pr. brosch. 3.80 M.

Kesser, Hermann, Beethoven der Europäer. Zum 110. Todestag. Zürich, Oprecht. (29 S.) gr. 8°. 1.80 Fr.

Kirschstein, Eva-Annemarie, Die Familienzeitschrift. Ihre Entwicklung u. Bedeutung für die dt. Presse. (Lpz., Phil. Diss. 1936.) Bln., Liebheit u. Thiesen. (S. 9—171, 4 Bl. Abb.) 8°. Im Buchhandel als: Beiträge zur Erforschung der dt. Zeitschrift. Bd. 2. Lw. 8.40 M.

Klatt, Fritz, Rainer Maria Rilke. Sein Auftrag in heutiger Zeit. Berlin, Lambert Schneider. (82 S.)

Koch, Franz, Goethe und die Juden. Schriften des Reichsinst. f. Gesch. des neuen Deutschland. Hamburg, Hanseat. Verlagsanstalt. (37 S.) 8°. 1.50 M.

König, Georg, Der viktorianische Schulroman mit besond. Berücksichtigung der körperl. Erziehung. Bln., Weidmann. (102 S.) 8°. 3 M.

Lehmkuhl-Lerner, Hanna, Zur Struktur und Gesch. des Florentinischen Kunstmarktes im 15. Jh. (Münster, Phil. Diss. 1936.) (59 S., 4 Tab.) 8° = Lebensräume der Kunst. H. 3.

Lohner, Heidi, Deutschlands Anteil an der italienischen Romantik. (Diss. Bern.) (VII, 152 S.) 8° = Sprache und Dichtung. H. 62.

Lütcke, Heinrich, Mussolini und Klopstock. Quedlinburg, Schwanecke. (4 Bl.) 8°. —.50 M.

Mommsen u. Wilamowitz, Briefwechsel 1872—1903. Mit einem Vorwort von Eduard Schwartz u. 2 Bildnissen sowie 2 Schriftproben. (XX, 590 S.) In Ganzleinen geb. 40 M.

Rodenwaldt, Gerhart, Gedächtnisrede auf Theodor Wiegand. Bln., de Gruyter. = Sitzungsberichte der Preuß. Akad. d. Wiss., Öffentl. Sitzung vom 1. Juli 1937.

Schrade, Leo, Johann Sebastian Bach und die deutsche Nation. Versuch einer Deutung der frühen Bachbewegung. In: Dt. Vierteljahrsschr. f. Literaturwissenschaft u. Geistesgesch. Bd. XV, S. 220—252.

Stapel, Wilhelm, Die literarische Vorherrschaft der Juden in Deutschland 1918 bis 1933. Hamburg, Hanseat. Verlagsanstalt. (43 S.) 8°. 1.50 M.

Steinbrucker, Charlotte, Bildende Künstler deutscher Abstammung in den Vereinigten Staaten von Amerika. Karlsruhe, Gutsch. (32 S.) 8°. 2 M.

Tiemann, Ilse, Klopstock in Schwaben. Ein Beitrag zur Geschmacks- u. Stammesgesch. Dt. Werden. H. 12. (Diss. Greifswald.) Greifswald, Bamberg. (271 S.) gr. 8°. 6 M.

Vogt, Paul, Goethes Lebensanschauung als Erlebnis der heutigen Zeit. Bln., Verl. f. Kultur u. Wissenschaft. (123 S., 1 Titelbl.) 8°. Lw. 3.50 M.

Waetzoldt, Wilhelm, Die Kunst als geistige Waffe. Halle 1936, Niemeyer. (22 S.). 8° = Hallische Universitätsreden. 70. 1 M.

Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich v., Kleine Schriften. 5, 1. Gesch., Epigraphik, Archäologie. Bes. v. E. Schwartz u. a. 5, 2. Glaube u. Sage. Bes. v. L. Malten. Berlin, Weidmann. (572, 219 S.) 40 M.; 15 M.

Woesler, Richard, Die ständische Schichtung des Schriftstellertums in der englischen Renaissance. (Diss. Berlin 1936.) (X, 92 S.) 8°.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0395
gefördert durch die DFG

c) Kunsterziehung

Barbian, Helene Isentraut, Der Kunsterziehungsgedanke im dt. Neuhumanismus mit bes. Berücksichtigung der bildenden Kunst. (106 S.) 8°. (Diss. München.)

d'Arcais, Giuseppe Flores, Il valore educativo dell'arte. Padua 1936. Cedam.

Berndt, Alfred-Ingemar, Vom Kunstrichter zum Kunstdiener. Vortrag, geh. auf der Tagung des Reichskultursenats am 29. Nov. 1936. (11 S.) 4°. Jg. 37, Nr. 49, Sonderbeil., Zeitungs-Verl.

Biscardo, Roberto, W. Scherer e la critica letteraria tedesca. Roma, Albrighi, Segati e C. 16°. (39 p.) 3 L.

Bode, Alfred, Die kulturpolitischen Aufgaben der Verwaltung im dt. Musikleben. Ihre Bedeutung u. Durchführung. Düsseldorf, Nolte. (X, 101 S., VIII S.) 8°. (Rostock, Jur. Diss.) 2.80 M.

L'Éducation musicale trait d'union entre les peuples. Rapports et discours sur l'éducation musicale dans les divers pays. Prag, Orbis. (238 S.) 4°. 3.05 M.; 35 Kč.

Ermer, Franz, Der Scherenschnitt u. seine Anwendung. Prakt. Ratschläge zur Pflege der formschöpferischen Kräfte in Jugend u. Volk. Lpz., E. A. Seemann. (51 S.) gr. 8°. 2.40 M.

Fleischhauer, Werner, Richtlinien zur Bildnisbeschreibung. Hamburg. (12 S., 1 Bl. Abb.) gr. 8° = Historische Bildkunde. H. 6. 1 M.

Hindemith, Paul, Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer T. Mainz, Schott. (252 S. mit Fig., 2 Taf.) 8°. 8 M.; Lw. 10 M.

Köhler, Gerhard, Kunstanschauung u. Kunstkritik in der nationalsozialistischen Presse. Die Kritik im Feuilleton des „Völkischen Beobachters" 1920—1932. (Diss. München.) München, Eher. (269 S.) 8°.

Kohlhaussen, Heinrich, Die heutigen Aufgaben der deutschen Kunstsammlungen. Vortrag. Breslau, Städt. Kunstsammlungen. (15 S.) 8°.

Krieger, Erhard, Das innere Reich deutscher Musik. Lehre deutscher Musikkultur. Köln, Tonger. (88 S.) kl. 8°. 1.75 M.

Luthner, Maria, Der historische Roman als Mittel geschichtlicher Bildung in den Schulen. Eichendorf, Schreibauer. (X, 262 S.) 8°. (Diss. München.)

Matthes, Wilhelm, Aufgabenkreis der Kritik u. Kunstbetrachtung. In: Zeitschrift für Musik, 104. Jg., 1. Halbjahr, H. 3, S. 273—280.

Pessenlehner, Robert, Generalmarsch gegen die Kritik. In: Zeitschrift für Musik, 104. Jg., 1. Halbjahr, H. 3, S. 263—273.

Ploetz, Hans Achim, Der Dichter als Erzieher. In: Die Erziehung, 13. Jg., H. 1, Okt., S. 35—40.

Pope, A., Art, Artist, and Layman. A Study of the Teaching of the Visual Arts. Harvard University Press. (162 pp.) 6 sh. 6 d.

Schwemmer, G., Die Erneuerung der deutschen Baukultur. In: Volksspiegel, 4. Jg., H. 1, S. 4—9.

Willrich, Wolfgang, Säuberung des Kunsttempels. Eine kunstpolit. Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art. München, Bln., J. F. Lehmann. (178 S. mit 64 Abb.) gr. 8°. 5.40 M.; Lw. 6.80 M.

8. Neue Zeitschriften und Sammelwerke

a) Zeitschriften

Die Kunst im Dritten Reich. Ill. Monatsschrift für alle Gebiete künstlerischen Schaffens: Baukunst, Malerei, Plastik, angew. Kunst, Graphik u. Bühnenbildgestaltung. Hrsg. Prof. Richard Klein, Architekt Albert Speer, Prof. Leon-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0396
gefördert durch die DFG

hard Gall. Jg. 1. 1937. 12 Folgen. Folge 1: Jan. München, Eher. 4°. Viertelj. 3 M.; Einzelnummer 1 M.

Musik in Jugend und Volk. Amtliche Musikzeitschr. der Reichsjugendführung. Schriftl. Guido Waldmann. Jahr 1. 1937. 12 Hefte. H. 1: Nov. Bildet Forts. von: Der Kreis, Monatsblätter f. Musikpflege. Wolfenbüttel u. Berlin, Kallmeyer. (32 S.) gr. 8°. Viertelj. 1.75 M.; Einzelheft —.75 M.

Der Rundfunk. Blätter für nationalsozialistische Kulturgestaltung. Mit den amtlichen Mitteilungen der Reichsrundfunkkammer. Hauptschriftl.: Heinz Franke. Jg. 1: 1937; H. 1: Aug. Bln., Eher. gr. 8°. Viertelj. 3 M.; Einzelheft 1 M.

Schriftenreihe des musikwissenschaftlichen u. dramaturgischen Seminars der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Hrsg. v. Otto zur Nedden. Musikwiss. Abteilung. Lpz., Merseburger u. Co. Bd. 1, 1937.

Schriftenreihe des Händelhauses in Halle. Veröffentlichungen aus dem Musikleben Mitteldeutschlands. Im Auftrage des Oberbürgermeisters hrsg. vom Kulturamt der Händelstadt Halle. Hrsgbr. Bernhard Grahmann. Wolfenbüttel u. Berlin, Kallmeyer. gr. 8°. H. 1. 1937.

Theater der Welt. Zeitschrift für die gesamte Theaterkultur. Geleitet v. Joseph Gregor. Jg. 1. 12 Hefte. 1937. Wien, Amsterdam, Lpz., Leo u. Comp. Jährlich 20 M., Einzelheft 2 M.

b) Sammelwerke

Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art. Paris 1937. Tome I: Esthétique Générale; Psychologie; Sociologie et Culture. (LXIII, 369 p.) Tome II: Histoire et Critique; Science de l'Art et Techniques; L'Art Contemporain. Paris 1937, F. Alcan. (527 p.) Zus. 120 Fr.

Eppelsheimer, Hans W., Handbuch der Weltliteratur. Ein Nachschlagewerk. Lieferung 1—5. Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann, o. J. 4°. Je Liefg. 3 M.

Handbuch der Reichskulturkammer. Hrsg. Hans Hinkel. Bearb. von Günther Gentz. Berlin, Dter. Verl. f. Politik u. Wirtschaft. (351 S.) kl. 8°. Lw. 6 M.

Independence, Convergence and Borrowing in Institutions, Thought and Art. Cambridge 1937. Harvard Univ. Press. (X, 272 S.) 8°.

Jahrbuch für Geschichte, Kultur und Kunst. Beihefte. Hrsg. v. Karl M. Mayr. Bozen, Verl.-Anst. Athesia. gr. 8°. Nr. 1. 1937.

Jahrbuch der Reichsfilmkammer. Hrsg. vom Präsidenten der Reichsfilmkammer Oswald Lehnich. Jg. 1. 1937. Bln.-Schöneberg, M. Hesse. (208 S.) 8°. Lw. 4.75 M.

Jahrbuch der Volksmusik. Hrsg. v. Erwin Fischer. Jg. 1. 1937. Berlin, Junker u. Dünnhaupt. (112 S.) gr. 8°. 1.65 M.

Jahresbericht über die wissenschaftl. Erscheinungen auf dem Gebiete der neueren dt. Literatur. Hrsg. im Auftrag der Preuß. Akad. der Wissenschaft von der Literaturarchiv-Ges. in Berlin. N. F. Bd. 14. Bibliographie 1934. Bln. 1937, Lpz., de Gruyter. (VIII, 265 S.) 12.80 M.

Kunst und ihre Sammlung in Leipzig. Festschrift zum 100jähr. Jubiläum des Leipziger Kunstvereins u. Museums der bildenden Künste. Hrsg. von Werner Teupser. Lpz., Breitkopf u. Härtel. (136 S., 22 Bl. Abb.) 4°. Pp. 10 M.

Beiträge zur Kunst u. Geschichte des Mainzer Lebensraumes. Festschrift f. Ernst Neeb. Mainz, Druckerei Lehrlingshaus. (238 S.) 8°.

Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachleute aus Wissenschaft u. Praxis hrsg. v. Otto Schmitt. Bd. I: A—Baubetrieb. Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchh. (X, 764 S. = 1528 Spalten mit über 1250 Abb.) 8°. Geb. 75 M.; je Lieferung 6.50 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0397
gefördert durch die DFG

Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana. Hrsg. von Leo Bruhns. = Veröff. der kunstwiss. Abt. des Kaiser-Wilhelm-Inst. für Kunst- u. Kulturwiss., Bibliotheca Hertziana, Rom. Lpz., Heinrich Keller; Bd. 1. (VIII, 344 S. mit 334 Abb.) 4°. 60 M.; geb. 65 M.

Laeuger, Max, Kunsthandbücher. Hrsg. von der Amtsleitung der NS.-Kulturgemeinde. Bd. 1. Farbe und Form in der Bau- u. Raumkunst mit Ausschnitten aus anderen Gebieten. Pinneberg, Beig. (XV, 117 S., mehr. Taf.) 4°. 12 M.

Hohe Schule der Musik. Handbuch der gesamten Musikpraxis. Hrsg. von J. M. Müller-Blattau. Bd. 1. Die Lehre von den Elementen, von J. M. Müller-Blattau. Die Lehre von der Erfindung u. Gestaltung in der Vokal- u. Instrumentalmusik, von H. Lemacher u. a. Potsdam, Athenaion. (IV, 502 S.) 4°. 29.20 M.

Union académique internationale. Monumenta musicae Byzantinae. Transcripta. Ediderunt Carsten Höeg, H. J. W. Tillyard, Egon Wellesz. Vol. 1. Kopenhagen 1936, Levin u. Munksgaard. 4°.

Verzeichnis der Neudrucke alter Musik. Hrsg. von W. Lott. Jg. 1. 1936. Lpz. 1937, Hofmeister. (80 S.) 5 M.

Bibliographie des Musikschrifttums. Hrsg. im Auftrag des Staatl. Inst. f. dt. Musikforschung von Kurt Taut. Jg. 1, 2. Halbjahr, Juli—Dez. 1936. Lpz. 1937, Hofmeister. S. 269—438. gr. 8°. 9 M.; kart. 10 M.

Breslauer Studien zur Musikwissenschaft. Hrsg. von Prof. Dr. Arnold Schmitz. Bd. 1. 1937. Breslau, Priebatsch. gr. 8°.

Künstler des Reichs-Rundfunks. Ein Handbuch f. Funk-, Theater-, Film- und Kleinkunst. Jg. 1. 1937/38. Teltow, Deutscher Lebensraum. (584 S. mit Abb.) gr. 8°. Lw. 6.50 M.

Weissenbäck, A., Sacra Musica. Lexikon der kathol. Kirchenmusik. Klosterneuburg bei Wien 1937, Volksliturg. Apostolat. (VIII, 419 S.) 9 M.

Verantwortlich für den Textteil: Prof. Dr. Richard Müller-Freienfels, Berlin, für den Anzeigenteil: Walther Thassilo Schmidt, Stuttgart. — I. v. W. g. — Verlag von Ferdinand Enke in Stuttgart. A. Oelschläger'sche Buchdruckerei, Calw. Printed in Germany.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1938/0398
gefördert durch die DFG